



في نظرية الرواية

بحث في تقنيات السرد

تأليف
د. عبد الملك مرتاض

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

240

في نظرية الرواية

بحث في تقنيات السرد

تأليف

د. عبد الملك مرتاض



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

مقدمة

الرواية؛ هذه العجائبية.

هذا العالم السحريّ الجميل؛ بلغتها، وشخصيّاتها، وأزْمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتَوِر كلّ ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال: ما شأنُها؟ وما تقنيّاتُها؟ وما مُشكّلاتها؟ وكيف نكتبها إذا كتبناها؟ وكيف نبني عناصرها إذا بنَيّناها؟

وكيف نقرؤها إذا قرأناها؟

لقد ظللنا أكثر من عشرين عاما نطرح أسئلة حائرة من هذا النوع؛ وكلّما طرحنا سؤالا منهجيّا، أو معرفيّا، أو إجرائيّا، أو جماليّا، أو تقنيّا، أو فنّيّا (نحن نميّز بين التقنيّ والفني، كما ميّزت بينهما اللغة أصلا)؛ حاولنا أن نظفر بالإجابة عنه في قراءة المظانّ المختصّة، وهي في جُمهورها أجنبيّة وبدأنا نجمّع طَواميرَ نسجّل فيها الملاحظات والآراء من حول الإشكاليّات التي نقرأ عنها.

وربما كانت قراءتنا المنهجيّة للنقد الرّوائيّ عائدة إلى عامليّن اثنين:

العامل الأوّل: إننا ابتُلِينا بلاء سعيدا بكتابة الرّواية؛ فكنّا نتطلّع إلى معرفة التّقنيّات والفنّيّات التي يصطنعها كبار كتّاب الرواية العالميّين: التقليديّين والجُدُد جميعا.

والعامل الآخر: إنّنا ندرّس في الجامعة؛ وطبيعةُ

التّدريس، والإشراف على الأطروحات، ومناقشتها أيضا، هي كلّها عوامل تدفع إلى ضرورة معرفة أكبر ما يمكن معرفته ممّا له صلة بالأجناس الأدبيّة على اختلافها، ومن ذلك ما له صلة بالرّواية وكتابتها وبنائها ولغتها ومكوّناتها السرديّة.

ولقد أُتيح لنا، أثناء ذلك، أن نقرأ مقاديرَ صالحة من النّصوص الرّوائيّة الشّهيرة خصوصا تلك التي كتبت في القرن العشرين، وفيما بعد الحرب العالميّة الأولى إمّا مؤلَّفة باللّغة الفرنسيّة أصلا، وإمّا مترجَمة إليها عن اللّغات الألمانيّة والإسبانيّة والإنجليزيّة ولم نحاول قراءة التّرجمات العربيّة لهُزال لغتها، ولضعف صياغتها الأسلوبيّة، في جمهرتها إلاّ ما كان من النصّوص الرّوائيّة التي أُلّفت أصلا باللغة العربيّة فإنّا قرأنا بعضها على مَضَض، لضعف لغتها أيضا؛ ولكنّا قرأنا بعضَها الآخرَ بمتعة ولذة؛ لجمال لغتها حقّا.

ولا نحسب أنّنا، في بداية الأمر، كنّا نتطلّع إلى تأليف كتاب حول تقنيّات الرّواية، حتّى نصدُقَ القارئ، ولكن لمّا تجمّعت لنا مقادير صالحة من الجُذاذات، أو الطوامير، التي كنّا نسجّل عليها ملاحظاتنا، انطلاقا من القراءات التي كنّا نمارسها في نظريّة الرّواية طوال زهاء عشرين عاما؛ ثم لمّا رأينا أنّ الكتابات العربيّة التي كُتبت حول نظريّة السرد بعامة، ونظريّة الرّواية بخاصّة؛ تحتاج إلى إغناء، وبلورة؛ وخصوصا فيما يتمحّض للتّقنيّات الخالصة التي تُكتب بها الرّواية؛ ارتأينا أن نتكلّف تبييض محتويات تلك الطّوامير، وتهذيبها، وتبويبها، وترتيبها مقالات مقالات إلى أن بلغت تسعا، ثمّ أذنّا بطبعها لعل الناس أن يُلفوا فيها شيئا من النفع والغَناء.

وقد اضطُرِرنا إلى التعويل في كتابة مادة هذا الكتاب على جمهور من المؤلّفين الغربيّين، مستقين موادّ مقالاتنا من تلك الكتابات المطروحة في اللغة الفرنسيّة: تأليفا فيها، أو ترجمة إليها من الإسبانية، والروسية، والألمانيّة، والإنجليزية، والإيطاليّة. وما تراه من نصوص مستشهَد بها من تلك المراجع باللغة العربيّة هو من صميم ترجمتنا الشّخصيّة. ولا نحسب أننا عوّلنا إلاّ على ترجمة أو ترجمتين لأنّنا لم نعثر على النصّ الأصليّ، فذكرنا ذلك في موطنه.

ولمّا كان تعاملنا مع المؤلّفين الغربيّين في معظم مسار البحث؛ فقد

ارتأينا أن نكتب أسماءهم بالحروف اللاّتينيّة مع تواريخ مواليدهم ووفياتهم غالبا. وقد ارتأينا أن نعيد كتابات الأسماء بالحروف اللاّتينية مقابل الحروف العربيّة، من فصل إلى آخر، ابتغاء خدمة القارئ وتيسير الأمر عليه كلّما صادفته هذه الأسماء.

ولم يفتنا، أثناء ذلك، أن نثبت أصول المصطلحات النّقدية بما يقابلها في اللّغة الفرنسيّة خصوصا؛ مثلها مثل بعض العبارات التي تتراءى لنا غامضة، لدى التّرجمة؛ فإنّنا أثبتنا ما يقابلها في أصلها ابتغاء تيسير الأمر على القارئ أيضا.

ونحن إذ نطرح هذه المقالات التي تشكّل مادّة هذا الكتاب للقرّاء العرب؛ فإنّما لطمعنا في أنّها ستحمل لهم شيئا من النّفع، وتقدّم بين أيديهم مادّة إن لا تكنْ مستوعبة عميقة فلا أقلّ من أن تكون سبيلا، يسلكونها إلى الدّراسات والأعمال النّقدية والرّوائيّة التي أحالت عليها إن شاءوا التّوسّع والتعمّق. والله وليّ التوفيق.

عبد الملك مرتاض

وهران

في 13 ديسمبر 1997

1

الرواية: الماهية، والنشأة والتطور(*)

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل، أمام القارئ، تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة ؛ فلأن الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين؛ وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أيَ غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا.

(*) لقد نشر جزء من هذه المقالة في مجلة «الأقلام» البغدادية خريف عام 1986 في عدد خاص بالرواية. وقد أعدنا النظر في تلك المقالة التي لايمكن إلا أن تشكل جزءا من مادة هذا الكتاب من حيث أربعةُ مستويات على الأقل: من حيث إعادة النظر في الصياغة، ومن حيث تقرير بعض الأحكام، ومن حيث استعمال كثير من المصطلحات، ثم من حيث إغناء الجانب التوثيقي للمادة المكتوبة وإضافة كتابة أسماء الكتاب والنقاد بالحرف اللآتيني، تيسيرا للقارئ على نطق تلك الأسماء في أصلها؛ كما أضفنا إليها كل الجزء الأول المتمحض لماهية الرواية؛ من حيث حذفنا نهاية المقال لاعتقادنا أنه لا يتلاءم مع المسار العام لفصول هذا الكتاب.

إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص ؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسد ما في العالم؛ أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا؛ وذلك على الرغم من ظهور بعض الكتابات الروائية، أو المفترضة كذلك؛ مثل «الشهداء» للكاتب الفرنسي شاطوبريان (Chateaubriand) الذي كتبها شعرا. بيد أن ذلك لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى القاعدة، ولا حتى إلى مستوى الاستثناء الذي يصحح القاعدة. وبالإضافة إلى هذه التفاريق الخارجية، أو الشكلية؛ فإن هناك تفاريقَ أخرى تتمحض لصميم الجوهر مثل أن الرواية لا تنهض على مبدأ تناول الأشياء الخارقة للعادة؛ وهي الخاصية نفسها التي تتغذى منها الملحمة وتقوم عليها في بنائها العام. وتكَلّف الملحمة بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة؛ من حيث تُهمل عامة الناس، والأفراد البسطاء في المجتمع؛ وهو الموضوع الذي تكلَف به الرواية دون الإحجام عن معالجة الشِق الأول في بعض أطوارها الاستثنائية. والملحمة ذات أبعاد زمانية ومكانية تتسم بالعظمة والسمو؛ وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفَسُها، بطيئة الزمان بحيث لاتكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية؛ على حين أن الرواية التي تحاول عكسَ حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود؛ مما يجعلها تتسم بالحركية، والسرعة.

وأما اشتراكها مع الشعر فلأن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص، على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة. ذلك لأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس بها في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفِجة، المبتذلة؛ فتسعى، على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنفَ في الأدبية؛ كأنها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي. إنها لاترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم. وإنما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني. فلغة الشعر الحق ، إذن، تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحِس الشديد الرهافة، والرقة الشديدة الشفَافَة؛ بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في

اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار.

وأما ميلها إلى المسرحية، أو اشتراكها معها في خصائص معينة؛ واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة؛ فلأن الرواية، هي أيضا، شيء قريب من ذلك. ذلك لأن الرواية، في أي طور من أطوارها، لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية؛ وهو الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث. فلا مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك.

فلعل هذه الأسباب مجتمعة، أو منجمة، أن تفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخرى.

وأما كون الرواية متفردة بذاتها؛ فلأنها ليست، فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمَة؛ فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالبا؛ وهي غنية بالعمل اللغوي؛ ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة؛ وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال؛ وفي الرواية كائنات عادية؛ وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلَكها، وضاربة في مضطرَباتها.

وما ذلك كله إلا لأن «الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة؛ ولكن يمكن إلقاء سؤال يتجسد في معرفة ما إذا كان، له، حقا، طريقة ما؟. وما عدا ذلك مجرد فضول»[1].

وعلى أننا لا نتفق مع هذا التعريف الذي يعزى إلى قوُث (Johann Wolfgang Goethe 1749-1832) ؛ لأننا إن اعتبرنا الرواية ملحمة ذاتية ربما مال الوهم بنا إلى السيرة الذاتية، أو إلى أي عمل أدبي سردي مرتبط بالذات؛ والحال أن الكاتب الروائي يفترض في عمله أن يكون من بنات الخيال، ومن فلذات القريحة. ثم هل هنالك ملحمة ذاتية وملحمة موضوعية؛ فنعزو العمل الروائي إلى إحداهما؟ إنه تعريف متجاوَز في تقديرنا، ولا يمكن أن يحدد ماهية الرواية الأدبية التي نخوض في شأن بحثها هنا.

وأيا كان الشأن، فإن أي رواية لا ينبغي لها أن تتصف بمجرد مادتها،

ولكن يجب أن تستميز بخصوصية فنية تجعل منها شكلا سرديا فريدا؛ أي شكلا قائما على بداية، ووسط، ونهاية[2]. ولا هذا التعريف الذي جاء به فولقان قيصر مما يستقيم أيضا؛ إذ كيف تُعَرّف الرواية بقيامها على البداية والوسط والنهاية؛ مع أن كل شيء في الدنيا يقوم على البداية والوسط والنهاية؟ وهلا صيغ لها تعريف آخر أجمع وأمنع، لا أكتع وأبتع؟

إن أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه؛ وهذا العالم يَنْتَشِئُ لديه عبر كتابته. وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية، أم لوضع اجتماعي، أم لحركات داخلية؛ فإن الرواية ليست، كما يزعم قيصر، نتاجا (Production) على وجه الإطلاق، ولكنها إبداع(Création) [3].

إن كل الأعمال الروائية ، بما فيها تلك التي لا نلمح أي سارد فيها، توحي، بصورة ضمنية، بوجود مؤلف يتوارى في الكواليس: إما بما هو مخرجٌ، وإما بما هو عارضٌ للعرائس، وإما بما هو، كما يقول جيمس جويس، «إله» محايد ينظف أظافره بصمت. وإن هذا المؤلف الضمني يظل أبدا مختلفا عن «الإنسان الحقيقي»؛ مشرئبا، في الوقت ذاته، إلى إنشاء صورة مُثلَى ، أو متناهية السمو، لهذا الإنسان الحقيقي نفسه. فكل رواية ناجحة تجعلنا نعتقد بوجود مؤلف نؤوله على أنه ضرّبٌ من الأنا الثاني (Le second moi). وكثيرا ما يقدم إلينا هذا الأنا الثاني صورة للإنسان بالغة الصفاء، والطهر، والرقة، والذكاء؛ بل أشد احتراما من الحقيقة نفسها[4]. لقد لهج كثير من منظري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخلية مثل الرواية الغرامية، والعائلية، والاجتماعية، والتاريخية، والحربية[5]، كما سنحاول تفصيل بعض ذلك من بعد في هذه المقالة. بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة، ولا منهجية؛ فهي، إذن، لا تعني شيئا كثيرا ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد، في رواية واحدة، أمرا غير معتاص على أي روائي متمَكن. وإذن، فمثل هذا التقسيم الذي ذكره وا يَنْ بوت، والذي ذكرته أيضا جولييت رأبي[6]؛ إن كان ضروريا حقا؛ فإنه من الأجدر أن لا ينهض على اعتبارات خارجية فِجة؛ بل يجب أن يذعن لمعطَيات داخلية ماثلة في نص العمل الروائي نفسه.

ويتعصب بعض الناس على الجنس الروائي فيذهبون، في شيء من التحامل مبين، إلى أن الرواية حين تبلغ أوج ازدهارها، وغاية درجات توهجها؛

فإنما يكون ذلك برهانا على أن ذلك الازدهار ليس إلا عارضا من عوارض عهد الانحطاط والتخلف[7]. فكأن ازدهار جنس الأدب الروائي، حسَبَ هذا الرأي البادي التحامل، لا يعني، بالمقابل، إلا عهدا من الانحطاط والتخلف ، وعصرا من الجمود والخمود. بيد أننا لانوافق على مثل هذا الرأي؛ ذلك لأن الرواية قد تزدهر والعهد منحط مظلمٌ؛ -وهذا على كل حال نادر الوقوع- كما قد تتخلف الرواية والعهد متخلف فعلا؛ كما قد تزدهر في عهد عظيم الازدهار شأن الرواية العالمية على هذا العهد؛ وخصوصا فيما قبل هذا العهد. إن الرواية وإن كانت فقدت شيئا كثيرا من منزلتها التقليدية، التي كانت تتبوؤها أثناء القرن التاسع عشر؛ فإنها استطاعت أن تغير من جلِّدها، وتتنكر للرواية التقليدية، وتحاول أن تبني نفسها بناء جديدا؛ وذلك على أنقاض الرواية التقليدية التي لم يعد أحد يشك في أنها لايمكن أن تستمر، بشكلها التقليدي المألوف، في الازدهار.

ويرى ميشال زيرافا (M. Zéraffa) أن الرواية تبدو «في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري؛ بينما يبدو هذا السرد، في المستوى الثاني، حكاية خيالية[8]. بينما يميل سارتر إلى ربط الرواية بالتاريخ (وهو موقف نقدي تقليدي لم يبرح رائجا بين كثير من نقاد الرواية والمتعصبين للتأثير الاجتماعي في الأدب)، والتاريخ بالوجود؛ في علاقة جدلية لا تنصُل ولا تبين؛ فيقرر أن الرواية يجب أن تؤرِخ، أو قل: «تؤرخِنَ»، إن جاز مثل هذا الإطلاق (Historialiser l‘existence)[9].

ويرى أصحاب النزعة التاريخية أن التاريخ والرواية مترابطان ترابطا عضويا. وتلك هي الصورة التي كانت الرواية عليها لدى بالزاك مثلا؛ لكن الرواية الجديدة ـ ومعها النقد الجديد ـ ترفض هذه الأطروحة ، وتأبى أن تربط نفسها بالتاريخ (فولكنير مثلا). لكن هل الرواية قادرة، حقا، على الخروج من جلد التاريخ، والتمرد على الزمن؛ في الوقت الذي لا تزيد في سلوكها على كتابة التاريخ، ولكن بشكل آخر؛ ربما أجمل وأصدق؟ خذ لذلك مثلا الشخصيات، والأحداث، والأحياز، والأزمان: كلها يحيل على التاريخ؛ وكلها يستقي من أحداث المجتمع وعلاقات الناس في المجتمع بعضهم ببعض، في الوقت ذاته. فكيف، إذن، يمكن رفْضُ التاريخ تحت عقدة الجدِة والحداثة، وما له صلة بهما؟

بينما يجنح بعض منظري الرواية لربط الرواية بالأسطورة؛ ومن أولئكم جوليا كرستيفا التي تلاحظ أن الفرق العميق بين السرد الأسطوري (أو الملحمي)، والحكاية الروائية هو أن إحداهما تنبع من فكر الرمز، وإحداهما الأخرى تنبثق من فكر السمة[10]. بينما الرواية لدى سانت بوف (Ste Beuve) حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات. إنها ملحمة المستقبل. وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن.[11]. فكأن سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت، على عهدنا هذا، وقبل عهدنا هذا أيضا؛ الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم.

ومن النقاد من يرى أن للرواية نظريتين اثنتين: نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية. ويطالب أشياع النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابته؛ فيعمل على ذكْر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ما له صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارساتها. على حين أن أشياع الموضوعية يزعمون، على عكس أنصار نزعة التحليل، أنهم قادرون على أن يصوروا لنا، على نحو من الدقة شديد، ما وقع في الحياة؛ ويتحاشون، بعناية وذكاء، كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث. ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع؛ كما يتخفى، في الحقيقة، تحت الأحداث عبر الوجود[12].

ورواية التقليد، وهي لا تفتأ حية، تفترض وجود الحد الأدنى من الثقة في عظمة العالم، وفي مستقبل النوع البشري، وفي قيمة اللغة أيضا، ولكن أي خير يُجْنَى من وراء تقديم عاَم خرِب؟[13].

وإنما يذهب أصحاب النزعة الجديدة في الكتابة الروائية إلى التشكيك في القيم؛ لأنهم، فعلا، لم يعودوا، في ذلك المجتمع الغربي الكافر الممزق، يؤمنون بالقيم السامية، ولا بالمعنى الذي يرون أنه مات مع الإيمان؛ ودُفِنا في هوة بعيدة القعرةِ؛ إذ «ليست الكائنات والأشياء إلا واجهات. ولا يقال إلا نحو ذلك حول ما كان يسمى ، في اللغة القديمة، «الإنساني». لقد اغتدى ما كان إنسانيا مجرد أسطورة. فكل شيء أصبح أسطوريا. إن العالم اغتدى اليوم خياليا»[14].

ولعل هذه الصورة القاتمة المتشائمة تبين لنا كيف اغتدى المنظرون

والمفكرون الغربيون ينظرون إلى هذا العالم، وإلى الإنسان الذي يعمره. لقد اغتدوا يشكون في كل القيم، فإذا ما كان واقعا وحقيقة من قبل، لم يعُد اليوم إلا مجرد أسطورة في الأساطير. من أجل ذلك لا ينبغي تقبل هذه النظريات النقدية الغربية على ما كُتِبت عليه من شؤمها وقتامتها، وتجديفها للإنسانية، وسخطها على كل ما هو عقل ومنطق. بل لا مناص من غربلتها ونقدها لدى الاستظهار بها في تأسيس نظرية، أو في تحليلها، أو تقرير مسألة من العلم. أرأيت أن النزعة الإنسانية التقليدية تغيب من أعمال ألان روب قريي (A.Robbe - Grillet) ، حيث «إن الأشياء لا تعيد للإنسان نظرته؛ ولكن العواطف الإنسانية هي التي تنهض بما يجب حول هذا الشأن. إن التحليل السيكولوجي غير وارد؛ ولكن السيكولوجيا واردة في عالم موضوعي ينهض بدور الكشاف من حول الشخصية، ومن حول القارئ جميعا»[15].

الرواية من حيث هي جنس أدبي

ذلك، وإنا لانعرف أحدا من الدارسين، ومحللي الرواية، العرب، إلى يومنا هذا، وذلك في حدود ما بلغناه، نحن على الأقل، من العلم ـ إلا ما كان من أمر الدكتور عز الدين إسماعيل الذي حاول أن يتحدث عن الأنواع الأدبية، كما سماها؛ فتحدث، باقتضاب، عن الفن القصصي، والفن المسرحي، والشعر، والنقد الأدبي. وعلى أنه لم يعر المقالة الأدبية، ولا الرواية ما لهما أهل من العناية ـ [16]: تناول الأجناس الأدبية جملة، ودرس الخصائص المميزة لها، واضعا لكل منها المعالم والحدود والتعريفات. وغالبا ما نلفي هذه الجهود تقف نفسها على موضوعات موحَدة كأن يكون الحديث قائماً حول القصة على حدة، أو الرواية على حدة، وهلم جرا.

ومثل هذا الكتاب ينقص المكتبة العربية؛ وحبذا لو اضطلع بإنجازه مجموعة من النقاد المتخصصين، أو المهتمين؛ شأن النقاد الغربيين الذين يتضافرون على مثل هذه الأمور المعقدة، فيوكل لكل واحد منهم إنجاز محور بعينه؛ كما جاء ذلك أصحاب الكتاب المشهور: «الأدب والأجناس الأدبية»، ولعلنا أن نوفق إلى إنجاز هذا العمل مع طائفة من النقاد العرب المعاصرين: فنعرف بكل الأجناس الأدبية ، في كتاب واحد مكثف المادة.

ولقد عرف الأدب العربي، كأصنائه من الآداب الإنسانية الكبرى، كل، أو جل، ما عرفت هذه الآداب من الأجناس. بل ألفينا الأدب العربي يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد، بوضوح، إلا فيه؛ مثل المقامة التي نعُدها نحن جنسا أدبيا عربيا بامتياز.

وكان الأدب العربي، عرف أول ما عرف، جنس الشعر وحده (ونحن لانريد، هنا، أن ننزلق إلى حلقة مفرغة من التفكير القائم على مجرد الافتراض والتخمين؛ كأن يقول قائل: وما أدرانا أن لا يكون هناك جنس أدبي آخر ظهر قبل الشعر العربي، ثم درس؟ ومما يقصي هذا الافتراض المفترض، لمجرد إرضاء فضول الافتراض، من الاحتمال الحال التي وجدنا عليها النثر قبل ظهور الإسلام حيث لم يتبوأ هذا القطب الأدبي مكانته الممتازة إلا بعد ظهور الإسلام، وبفضله؛ وذلك بما جد من أغراض للكلام، ومواقف للحوار، ومقامات للجدال؛ فكان لا مناص من أن ينزل الشعر للنثر شيئا فشيئا، عما كان له من نفوذ أدبي مطلق). بل شغل هذا الجنس الأدبي حيزا شاسعا في الزمن والاهتمام؛ فكان كأنه هو الأدب الحق؛ وما عداه لا يعدو كونه شيئا يصب في روافده، أو ينبع من مدافعه. من أجل كل ذلك ألفينا معظم الكتابات النقدية القديمة تضطرب من حول الشعر، لا من حول النثر، أساسا؛ وذلك مثل «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، و«طبقات فحول الشعراء» لمحمد بن سلام الجمحي، و«نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، و «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» للحسن بن بشر الآمدي، و«معجم الشعراء» لأبي عبد الله محمد بن عمران المرزباني... إلى سَواءِ ذلك من أمهات الدراسات الأدبية والنقدية، التي كتبت في العهود الأولى من التاريخ العربي الحافل.

ولعل أول من حاول أن يُعنَى بالنثر، بعض العناية أو كلها، بالإضافة إلى عنايته أيضا، بالشعر؛ هو أبو عثمان الجاحظ في كتاب «البيان والتبيين» خصوصا، حيث أورد نصوصا كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور؛ ومن ذلك أشهر الخطب التي عُرِفت بروعة بيانها، وبعض أحاديث الأعراب، ومحاورات بعض البلغاء وأوائل الكتاب والمنظرين. ولولا ذلك الجهد المبكر، في تقديرنا الخاص، لكان ضاع من الأدب العربي أروع نصوصه المنثورة.

ومن الواضح أن مثل ذلك الصنيع كان نشأ عن قيام الأدب العربي ، منذ

نشأته الأولى، على الرواية أكثر من قيامه على الكتابة والتدوين؛ إذ كان لكل شاعر معروف، معترف بشاعريته في النوادي الأدبية، راوية يستظهر شعره، ويروج له في الأسواق والمجالس الأدبية. وقد نستطيع أن نتمثلَ هؤلاء الرواة، وكيف كانوا ينشرون أشعار أصاحيبهم بالإنشاد والترداد، في عكاظ، وفي مواسم الحج، وفي الأسواق، وفي المربد؛ وفي سَوائِها من الساحِ والمقامات. ولقد نشأ عن هذا السلوك الأدبي القائم على أدبية الشعر وحده، تلك المقولة النقدية التي قالها عبد الصمد الرقاشي وخلدها الجاحظ بتدوينها؛ وهي «ما تكلمت به العرب من جيد المنثور، أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون؛ فلم يُحفظ من المنثور عشرُه، ولا ضاع من الموزون عشرُه»[17]. ذلك لأن الموزون، بحكم خضوعه للإيقاع والقافية، كان أيسر رواية، وأقدر على السيرورة، وأقوى على الخلود والبقاء؛ فخلُدَ معظم ما قالته العرب من أشعارها؛ من حيث ضاع علينا تراث أدبي منثور، حتما، ضخم. وما ذلك إلا لأن الذاكرة البشرية أعجز من أن تستوعب وتستظهر ما يقال من جيد المنثور في موقف من المواقف جملة. ولم يستطع الرواة أن يحفظوا لنا إلا الآثار النثرية التي ارتبطت بمواقف خالدة لايجوز أن تُنسى أو تهمل؛ لأنها ارتبطت بشخصيات كبيرة، أو بمواقف تاريخية عظيمة الشأن. وعلى أن الذي بلغنا من هذه الآثار المروية لم يكد يسلَم من الاختلاف في الرواية. ولقد نلاحظ هذه السيرة في نصوص الأحاديث النبوية نفسها. أما الذي بلغنا من نصوص الصحابة - رضوان الله عليهم - فكثير منها مبالغ فيه، كالنصوص الكثيرة التي جمعها الشريف أبو الحسن محمد الرضي بن الحسن الموسوي، زاعما أنها كلها لعلي بن أبي طالب عليه السلام؛ فإننا نعتقد، مع الذين اعتقدوا ذلك قبلنا، أن كثيرا من تلك النصوص مدسوس. ومع اعترافنا بأن الإمام كان ظاهرة أسلوبية عجيبة؛ فكان يتفجر بلاغة وبيانا؛ فإنه كان ينطق على السليقة السمحة؛ ولكن لا يمكن تصديق تلك التفريعات والتقسيمات المنطقية التي وردت في بعض الخطب التي كانت كلها مرتجلة؛ بالإضافة إلى ما فيها من تكلف الأسجاع التي أمست ظاهرة تطبع كتابات الكتاب فيما بعد عهد الإمام، ولم تكن قط سيرة أسلوبية تطبع خطب الخطباء إلا ما كان ينهال كالقطر على أوهامهم، وينثال على قرائحهم؛ ولكن أين القطْر المنهل من القطران؟

والذي نلاحظ أن معظم الآثار النثرية، إلا ما اتصل بالتراث النبوي الشريف، مسجوعة؛ تقوم على الازدواج والائتلاف، لا على التنافر والاختلاف. فكأن أولئك الرواة، الأوائل، إنما كانوا يعاملون هذه الآثار النثرية معاملتهم للآثار الشعرية؛ حذو النعل بالنعل. وحتى النماذج النثرية، المرتاب في صحتها، والتي وصلتنا من عهد الجاهلية تستميز خصائصها ، هي أيضا، بالازدواج ، والسجع، والإيقاع التماثلي، وقصر الجمل التي لا تكاد تزاوج لفظين اثنين أو ثلاثة؛ كالنص الذي وصلنا معزوا إلى قس بن ساعدة الإيادي، فكأن الإيقاع كان هو المعيار الذي بفضله، ومن أجله، يروي الرواة نصا منثورا ويحفظونه من الضياع بالترويج له، والتعريف به. والعلة في كل ذلك تكمن في أن الآثار المسجوعة التي تقوم على فنية الإيقاع تيّسُرُ سيرورتُها، ويسهل تداولُها والتقاطها بين الناس.

ولعل أعظم الأجناس الأدبية النثرية، في الأدب العربي، شأنا، وأطولَه عمرا، وأقدرَهُ على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون؛ إنما هو جنس المقامة. فلو حُفظت كل نصوص المقامات، ثم طبعت ونشرت بين الناس، لشكلَت تراثا أدبيا نثريا ضخما. وعلى ما أصاب نصوصَها من تلف وضياع، في المشرق والمغرب جميعا، فقد احتفظ لنا الزمن بكثير من تلك النصوص التي تُعَد كثيرة، كثرة نسبية على الأقل. وناهيك أن عدد كتاب المقامات جاوز المائة والعشرين مقاميا[18].

وقد ظل جنس المقامة قائما بتقاليده الأدبية وأصوله الفنية، من لدن بديع الزمان الهمذاني، إلى المويلحي، بل إلى حافظ إبراهيم، بل إلى محمد البشير الإبراهيمي. وإذا تأملت هذا الجنس الأدبي العربي القح، ألفيتَه هو الجنس الأدبي النثري الوحيد الذي يمثل وجه الإبداع الراقي في العربيةبحق، أو الإبداع المعترف بأدبيته أكثر بين أدباء العربية الغابرين على الأقل. فكأن الذي يصادي الشعر العربي، في رأينا على الأقل، إنما هو نثر المقامة، وليس مطلق النثر. فالمقامة هي الجنس الأدبي المعادل، في ميزان تاريخ الأدب العربي، لجنس الشعر.

ولقد عرف الأدب العربي تطورا مدهشا بحيث ما عرفه، من هذا التطور، في ظرف قرن واحد أو نحوه من عمره؛ لم يعرفه طوال عمره الممتد على مدى ستة عشر قرنا على الأقل. ولعل ذلك إنما كان بفضل التطور التكنولوجي

الذي عرفه العالم في شمال الكرة الأرضية؛ فهبت على العالم العربي منه رياحٌ؛ بعضها نافع من اللواقح، وبعضها ضار من الجوائح. ولكن النافع من ثمار هذا التطور أفضى إلى ظهور تقاليد جديدة؛ هي، في حقيقتها، تقليد لا تقاليد؛ واغتدت من صميم الحياة اليومية والحياة العامة معا؛ فبعد أن كان الغربيون أخذوا منا كثيرا من التقاليد العلمية ، والعادات الحضارية؛ انقلبت، اليوم، الموازين، وتغيرت الأطوار، وتبدلت الأحوال؛ فاغتدينا، نحن ، هم، المقلَّدين بعد أن كنا المقلِّدين..

بين الجنس والنوع

وكان لا مناص، في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، ورغبة في مواكبة هذه الموجة الغربية العارمة؛ من أن يعرف الأدب العربي أجناسا أدبية جديدة لم تك فيه بشكل صريح، أو شائع، من ذي قبل. فإذا استثنينا، من قديمه، جنس الشعر الذي يمكن أن تندرج تحته عدة أنواع أخرى [19] (وأما لماذا اصطنعناهما، نحن هنا، معا فمن أجل الميْز بين معنيَيْن اثنين مختلفين؛ فقد وجدنا ابن منظور يقرر أن الجنس أعم من النوع. وهو وجه من التدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه أنواع، كشأن الشعر الذي إن كان في نفسه جنسا؛ فإن المسارات التي عرفها عبر تطوره، وتشعب موضوعاته، واختلاف أشكاله جميعا هي في حقيقتها أنواع) وذلك كالهجاء، والرثاء، والمدح، والوصف، والغزل؛ إذ ليس بمستنكر أن يتناول متناول من النقاد ضربًا بعينه مقتصرا عليه؛ مجتزئا به وحده. بل إن ذلك هو الأولى بسلامة المنهج، وثبات الخطى. ثم إذا استثنينا جنس المقامة الذي يمكن أن تنضوي تحته، هو أيضا، بعض الأنواع الأدبية الداخلية؛ فإن باقي الأجناس الأدبية القديمة لا تعدّ ذات شأن كبير. ولعل أهمها، بعد هذين،شأنا: إنما هو جنس الرسالة، أو ما كان يطلق عليه فن الترسل. إذ لايجوز أن نزعم أن الأدب العربي عرف الأجناس الأدبية الأخرى، والتي تشيع في الآداب الإنسانية الكبرى المعاصرة التي لم تكُ، كما قررنا منذ حين، إلا ثمرة من ثمرات التواصل الحضاري بين الأمم. أرأيت أن الغربيين أنفسهم لم يمارسوا كتابة هذه الأجناس الأدبية الجديدة، بوعي واحترافية أدبية، إلا في العهود المتأخرة.

وإذن، فنحن نؤثر اصطناع مصطلح «الجنس» عنوانا قاعديا لنوع الأدب السردي الذي نود الحديث عنه؛ من حيث نبقي على مصطلح «النوع» ـ وذلك بناء على تفاريق ابن منظور التي ترى أن «الجنس أعم من النوع»[20] ـ لاتخاذه عنوانا فرعيا؛ أي مجرد استمرار للجنس، أو نمو عبره. ولنضربْ مثلا آخرَ بالرواية بعد أن كنا ضربنا مثلا بالشعر؛ حيث يمكننا اعتبار الرواية في أصل مفهومها القاعدي العام: جنسا أدبيا؛ بينما الرواية التاريخية، أو البوليسية، أو الجنسية، أو التجسسية... هي نوع أدبي ينتمي إلى جنس الرواية العام.

وليس لنا فيما نقرر من سبيل إلا على جنس الرواية الذي أمسى موضة التعبير الأولى في أسواق الأدب المعاصرة، ونواديه الكبرى المشهورة، شرقا وغربا. كما اغتدى لهذا الجنس الأدبي في الأدب العربي المعاصر شأن، لا تطمع في الحظِوَة به الأجناس الأدبية الأخرى التي على جِدتها ـ كالمقالة، والقصة، والنقد الأدبي، والمسرحي ـ كأنها بالقياس إلى جنس الرواية إما أنها تدرج في مهدها، وإما أنها تتوارى في لحدها.

ما الرواية؟

إن الأصل في مادة «روى» في اللغة العربية ، هو جرَيان الماء، أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. من أجل ذلك ألفيناهم يُطْلقون على المزادة الراوية؛ لأن الناس كانوا يرتوون من مائها؛ ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا، الراوية[21].

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعْر فقالوا: راوية؛ وذلك لتوهمهم وجودَ عَلاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ، ويقمع الصدى. فالارِتواء، إذن، يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معاً إليهما شديدة. وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعْر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء، ثم الشعر.

وواضح أن أصل معنى «الرواية» في العربية القديمة إنما هو الاستظهار[22].

ولكن لعلنا إلى الآن لم نقترب من الإجابة عن السؤال الذي كنا طرحناه، وهو: ما الرواية؟ ثم ما علاقة المعنى الأصلي (وهو هذا الذي حاولنا خوض أمره في الأسطار السابقة)، بالمعنى المنقول إليه؟

أما الموسوعة العربية الميسرة فقد انتقلت، لدى التعرض لهذه المادة، إلى الحديث مسرعة عن تاريخ الرواية في الغرّب دون أن تجشم نفسها عناء البحث في أصل هذا اللفظ، في اللغة العربية، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مفهومه؛ شأن الموسوعات العلمية. بل إنها كَفَتْ نفسها عَناء البحث، فحرمت قراءها من لذة المعرفة[23]. ولم يأتِ ناصر الحاني شيئا غير ذلك حين أهمل إهمالا مطلقا الحديث عن مصطلح «الرواية»، في كتابه «المصطلح في الأدب الغربي»: فهل مصطلح الرواية مما لا يعتزي إلى المصطلحات الأدبية الغربية؟

أما الأدباء العرب فقد كانوا إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف يصطنعون مصطلح «رواية» لجنس المسرحية، كما يلاحَظ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي نجده يقول: «وأخيرا تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: كليوبترا، وعنترة»[24]. ولقد كرر البشري لفظ «الرواية» بمفهوم المسرحية ست مرات في مقالة أدبية كان نشرها بالقاهرة[25]. وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة، قال مثلا: «رواية قصصية»[26].

ومثل هذا السلوك يُرِينا كيف كانت اللغة النقدية حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة. وكان مصطلح «الرواية» يشيع بين الأدباء الجزائريين أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية: مصطلح «رواية»؛ من حيث كان أطلق أحمد رضا حوحو على أول رواية جزائرية له -وهي «غادة أم القرى»- مصطلح «قصة»، واستراح[27]. فإلى أي أساس معرفي استند النقاد العرب لدى إطلاقهم مصطلح «رواية» على كل عمل سردي مطول نسبيا، معقد التركيب والبناء، والقائم على تقنيات للكتابة معروفة؟ ثم من هو أول ناقد عربي اصطنع هذا المصطلح فأطلقه على هذا الجنس الأدبي؟ وإذا كان الجواب عن السؤال الثاني سيكون ممكنا بمجرد البحث التاريخي في نشأة هذا المصطلح، والظفر بهذا الناقد العربي الأول الذي اصطنع هذا المصطلح

الجميل؛ فإن الإجابة عن السؤال الأول تبدو معقدة يكتنفها الضباب من جميع أقطارها؛ لأن الأمر في شأنها سيقوم على افتراض الفروض، وسَوق الاِحتمالات؛ أكثر مما يقوم على أي شيء آخر. ويبدو، إذن، أنهم جاءوا بهذا المَصطلح من المسرحية التي كانت تنهض، في بداية أمرها، على الشعر مطلقا؛ كما هو شأنها في عصورها الذهبية ؛ ثم على الشعر أكثر من النثر؛ كما هو شأنها لدى نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن؛ وذلك باعتبار أن الرواية كانت تطلق على حرفة من يستظهر شعرَ شاعر، أو أشعار شعراء كُثُر؛ كما أطلق ذلك علماء الحديث على مستظهر النصوص التي ثبتت نسبتها إلى الرسول عليه الصلاة والسلام؛ مثلهم في ذلك مثل رواة اللغة والأيام والأخبار. فكأن الرواية كانت عبارة، بعد الذي كنا رأينا من أمر اشتقاقها، وأصول استعمالها الأولى، عن «المسرحية الشعرية» التي اتخذت، من بعد ذلك، اسم المسرحية وتخلت عن لفظ الرواية لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذي على الرغم من أنه عرف في الأدب العربي، منذ القديم، تحت بعض الأشكال السردية دون التسمِي، طبعا، باسم «الرواية» فإن هذا المصطلح بمعنييه الشكلي والجمالي هو من مصطلحات القرن العشرين بالقياس إلى الأدب العربي. وأما بالقياس إلى المعاجم العربية المعاصرة، فإن هذا المصطلح ، إلى يومنا هذا لم يستطع الولوج إليها من أي باب. فلا يفتأ لويس معلوف ينقل بالحرف، حول هذه المادة، في معجمه «المنجد» ما كانت المعاجم العربية القديمة كتبته منذ قرون طِوال. من أجل ذلك فإن هذه المعاجم العربية المعاصرة لا تبرح تجتزئ باعتبار الرواية، مصدرا لفعل «روَى» الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقَلَه وروجه وسيره بين الناس؛ دون أن تتكرم هذه المعاجم، أو تتجشم من التفكير ما تتجشم؛ فتربط المعنى القديم بالمعنى الجديد الذي هو نقل الروائي، لا الراوية، لحديث محكيٍ؛ تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث؛ يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع ؛ وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي؛ بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا، وتتحاب طورا آخر؛ لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية، وعناية شديدة. أقول: ـ ومن تلكم الأشكال السردية القديمة

«حي بن يقظان» لابن طفيل التي هي عمل روائي لا ينقصه شيء كثير؛ و «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري التي هي شكل روائي مبكر في الأدب العربي[28] - فإنه لم يعرف على النحو الذي عرف عليه في الغرب إلا في هذا القرن. ولعل أول محاولة تنضوي تحت هذا الشكل السردي الذي يقع وسطاً بين القديم والحديث، ما كتبه محمد المويلحي تحت عنوان: «عيسى بن هشام».

والغريب أن المفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman)، كان أيضا يعني عملا خياليا سرديا شعريا جميعا[29] قبل أن يستحيل هذا المفهوم، في القرن السادس عشر، إلى إبداع خيالي نثري، طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات، ثم تحليل نفسياتها وأهوائها، وتقصي مصيرها، ووصف مغامراتها[30].

وكأن الرواية، في عصرنا الحاضر، هي النثر الفني بمعناه العالي ؛ فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التي إن لم تكُ لغة الناس جميعا؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم. فكأنها لغة نصفُها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأعم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا. وعلى أن الحديث عن اللغة الروائية له شأن آخرُ في غير هذا المقام.

والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها «جنس سردي منثور»[31]؛ لأنها ابنة الملحمة[32]، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا. من أجل ذلك نلفي الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم، نسبيا، لدى المتلقي، بحيث لاينبغي لها أن تسمُوَ إلى طبقة لغة العلماء والشعراء. ولكن لا ينبغي أن يعتقد معتقد أنّا نريد إلى الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم الذي آلت اليوم إليه؛ فقد كان تحولها من الوضع البسيط الساذج، بل الغامض الشكل، إلى وضع الجنس الأدبي الراقي بطيئا؛ وذلك على الرغم من تعدد المظاهر الجديدة التي طرأت على هذا الجنس الأدبي[33].

ولم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه ، وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم؛ إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب؛ ولكنه

جنح بها نحو الشعر والخطابة والمشجاة والملهاة خصوصا. ولعل هيجل أن يكون أول من اختص من الفلاسفة الغربيين جنس الرواية بشيء من العناية، فتحدث عنها ضمن نظرياته حول علم الجمال.

وكانت الرواية تنهض، في أول الأمر، على مواجهة واقع الرغبة بحقيقة الحب[35]. ويعرف هيجل الرواية ، على عهده، بأنها «ملحمة حديثة بورجوازية؛ تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية»[25].

ولكننا نلاحظ أن تعريف هيجل الذي يقدم الرواية على أنها ملحمة بورجوازية حديثة، يجاريه فيه الناقد المجري جورج لوكاكس الذي نلفيه يعقد فصلا في كتابه «نظرية الرواية» يقرِن فيه بين الملحمة والرواية. ونحن، في الحقيقة، لا تعنينا التعريفات الفلسفية والأيديولوجية المتسلطة على الأدب، كثيرا؛ وإنما الذي يعنينا، كل العناية، هو هذا القرْنُ بين جنسين أدبيين إن كانا في فجر التاريخ البشري، متفقين بعض الاتفاق (ومع ذلك لا أرى وجها لهذه المقارنة ما دامت الرواية نشأت بعد أفول عهد الملاحم بقرون بعيدة)؛ فإنهما الآن أبعد ما يكونان عن بعضهما.

فالأولى، أن الملحمة جنس أدبي لم يعد قائما إلا على أنه تراث أدبي إنساني؛ جنس كان بالأمس يقوم على تلميع البطل العظيم الخارق الخرافي الذي يستطيع، بمفرده، أن يوجه التاريخ، ويؤثر في مساره؛ جنس أدبي كان بالأمس ولم يعد اليوم أحد يمارس كتابته؛ لأن معطيات التاريخ والحضارة والسياسة والثقافة والفن والجمال، تغيرت أشكالها وجمالياتها رأسا على عقب.

والأخرى، أن الخصائص التي كانت تجمع بين الرواية التاريخية (وإليها يذهب تعريف هيجل ولوكاكس في أغلب الظن)، والملحمة: لم تعد قائمة، حيث إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا فاغتدت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا، وتُجريان الحدث من حوله، بل تجعلانه هو الذي يتحكم في الحدث، وتفجران الصراع من أجله: وعوضته بالشخصية؛ وأمست تعول، أساسا، على اللغة واللعب بها، والتصرف في نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها، من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخرى، أو كادت.

وإذن، فإن تعريف هيجل لا يتلاءم اليوم مع ما ينبغي أن تكون عليه الرواية المعاصِرة، التي تطمح إلى أن تتبوأ صدارة الانتشار بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى؛ بل لم يعُدّ هذا الطموح مجرد أمل خلّب؛ وإنما تحقق في النصف الثاني من القرن العشرين حيث لا نلفي جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية. وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم محولة إلى اللغات الكبرى في القارات الخمس؛ مما يجعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق، وترد عليهم في عقر ديارهم من أكثر من وسيلة إعلامية. فنحن إذا صرفنا الوهم إلى الرواية العربية في مصر مثلا؛ وذلك حيث حركة التمثيل على أخصب ما تكون؛ فإن معظم ما كتبه يوسف السباعي، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمود تيمور، وطه حسين وسَواؤُهم من الروائيين المصريين قد حُول إلى أفلام، بل إلى مسلسلات؛ وشاهده عشرات الملايين من الناس. وهذه الحِظَة لا يطمع فيها الشعر، ولا المقالة، ولا النقد، ولا حتى القصة التي ظلت تتطور على هامش جنس الرواية في استحياء.

والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظِيّ، والأدب السَرِيّ. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين. ولكن اللغة والخيال لايكفيان، وهما عامان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشُد عنصرا آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي. ولهذا السرد أشكال كثيرة: تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات بوجه عام. وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب، أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة

الذاتية، والحوار الخلفي، والاستِقدام، والاستِئْخار. أما عن الشخصية فحدث ولا حرج... فكأن الشخصية هي المكون الأَول للعمل السردي لدى الروائيين، وبخاصة التقليديون. ولكن هذا العنصر، من بنية الرواية، أنشأ يتوارى قليلا قليلا من الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفي نهائيا. وأما اللغة في نفسها، فقد عرفت تطورا مذهلا لم يكن يخطر لبالزاك، ولا للذين كانوا يكتبون على طريقة بالزاك، على خَلَد. أما الحبكة واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص، أشد الحرص، على تدمير البنية التقليدية للرواية؛ وذلك بتدمير البنية الزمنية إما بالتمطيط والتطويل، وإما بالتمزيق والتبديد، وإما بالتأخير والتقديم. كما نلفي الرواية الجديدة تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا، ومضايقتها والحد من غُلوائها ، والتشكيك في وجودها، والتضئيل من أهميتها، عمْدا.

ولكن الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد ، بل منحته كل أهمية وعناية، وهو اللغة التي اتخذتْ منها المشكِّل الأول لكل عمل سردي.

الرواية والتاريخ

لا مناص من قول كلمة حول هذه القضية؛ إذ على الرغم من أننا نعد النتاج الأدبي الخالص، ومنه النتاج الروائي، مجرد أدب حقيقته اللغة، ولا شيء خارج ذلك يوجد، من حقيقة، غيرها؛ فإننا، حين نكتب للتاريخ، نذكر أن الرواية قبل أن تبلغ ما بلغته اليوم من وضع ممتاز حملها على إنكار التاريخ، والإنسان، والمكان، والحقيقة (الرواية الجديدة): كانت متزاوجة مع التاريخ زواج وفاء؛ تنشُدُ العلاقة الحميمة بينها وبينه. ولكن لعلها كانت مجرد مرحلة كانت الرواية فيها لا تفتأ غير واثقة من نفسها، ولاموقنة من جمالها الفني، وسلطانها الأدبي المثير؛ فكنا نلفيها تعول تعويلا شديدا على أحداث التاريخ إما بصورة مباشرة، وإما بإيهام القارئ بأن ما حدث، هو، فعلا، وقع يوما ما، في زمن التاريخ، وأن الشخصيات المرسومة هي، حقا، تمثل أشخاصا كانوا يَحيَوْن ويُرزَقون؛ مما حمل بالزاك على عد الرواية حليفا للتاريخ[36]. بيد أن فولكنير لم يلبث أن عارض هذا المذهب واعتبر جنس الرواية إبطالا حتميا لمسار التاريخ[37].

ولكن على الرغم من مقولة فولكنير، الذي كان يرمي بها إلى معارضة الرواية التاريخية التي تجعل من الشخصية كل شيء في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصة؛ تشبيها لها بسلطان الفرد الذي كان يؤثر في الأحداث وحده (ويعني الفرد هنا عظماء الناس وحدهم)؛ فإن الأعمال الروائية، والسردية بوجه عام، لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، وإنما العيب كل العيب، أن نتكلف نشدان التاريخ في الرواية بشكل يَزْدَجي بعض الروائيين والنقاد التقليديين معا، أن يعُدوا الرواية وثيقة من وثائق التاريخ، وشاهدا صادقا من شهود العصر؛ وهو موقف ساذج لتمثل وظيفة الأدب بالاجتهاد في ربطها بالتاريخ، فكما أن المؤرخ لا يستطيع، في أطوار معينة، الإفلاتَ من تهمة الانحياز، أو النسيان، أو الغلط، أو التعصب، أو الجهل، أو من كل ذلك جميعا؛ فإن كتاباتُه التاريخية قد لاتمثل شيئا من الحقيقة إلا بمقدار حقيقة ما يفكر، وما يرى هو شخصيا؛ فكذلك الروائي الذي يتخذ من شخصياته التي هي في حقيقتها كائنات من ورق[38]، شخصيات تعتزي إلى التاريخ بالتأثير في مجراه. وإذن، فكما لا يستطيع المؤرخ أن يكون روائيا أو أديبا ولو أراد ذلك، ولوأضنى نفسه من أجله إضناءً؛ فإن الروائي لا يستطيع أن يكتب التاريخ بأي من معانيه. إن النقاد الاجتماعيين الذين يكابدون أعنف المكابدة في ربط الأدب بالمجتمع، وكل شيء آخر بهذا المجتمع؛ هم غير مهتدين فيما يذهبون إليه.

فكأي من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التاريخ، أو يطمع في تخليد بيئة من البيئات؛ فجاء بغير الحقيقة التاريخية؛ ولم يعبر، لدى نهاية الأمر، إلا عن أيديولوجيته هو، أو آرائه الشخصية غير الحيادية، دون أن يكون، بالضرورة، عبر عن تلك الفترة، أو عن تلك البيئة، إلا في إطار أدبي خالص. ولو افترضنا في بعض هذه الأعمال الروائية، والتي كانت تصف نفسها بالتاريخية، تجرُدَها من الفن؛ فإنه ينشأ عن هذا الافتراض تجرُدُها من الفنية والتاريخية جميعا. ذلك لأننا لا نرى ضرورة لأن يغتدي الكاتب الروائي ناطقا رسميا، كما تعبر اللغة السياسية، باسم الشعب الذي يكتب عنه، أو المجتمع الذي يعتزي إليه؛ فإنما ذلك أمرٌ لا سبيل له عليه، ولا طاقة له به؛ وإنما المذمة، كل المذمة، أن يَنشُدَ الناقد

أو مؤرخ الأدب، الحقيقة التاريخية في العمل الروائي ـ الأدبي ـ القح؛ فيضلِ ضلالا بعيدا.

ذلك، ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية أثناء القرنِ السادسَ عشرَ؛ وذلك كمعظم الأنواع السردية الأخرى؛ في وقت كانت السلطة السياسية فيه آيلة إلى البورجوازية؛ مع ما نعلم من أن التاريخ لم يعالج في أوربا، على أنه علم من العلوم الإنسانية إلا خلالَ القرنِ الثامنَ عشَرَ[39]، على الرغم من أن ابن خلدون كان حاول أن يضع أسسا لعلم التاريخ وفلسفته؛ كما اجتهد في وضع أسس علم الاجتماع من قبل ذلك بقرون بعيدة. فقد يكون أول مفكر رفض التقليد، وعلَل الظواهر، وبين المؤثرات والمسببات، وأطنب في تحليل العلاقات الاجتماعية، وذلك في مقدمته العجيبة التي رفعته إلى طبقة المفكرين الإنسانيين الخالدين.

ولكن مع اندلاع الثورة الفرنسية شعُر القائمون بها، بأنهم هم حقا أصحاب التاريخ وفاعلوه؛ فتغيرت الرؤية التقليدية، في أوربا، إلى طبيعة هذا التاريخ وماهيته ووظيفته جميعا.

ولعل بعض هذه المفاهيم والأفكار هي التي ستعرض لها الرواية التاريخية؛ إذْ سنُلفيها تركز على معالجة علاقة فرّد ما بالقياس إلى التاريخ؛ ذلك لأن الحركية الاجتماعية، وتصارُع الطبقات، شعوبا وأديانا، هي التي تفضي إلى إنشاء أوضاع درامية (وذلك برفع جماعة، ووضع جماعة، والإلقاء بجماعة أخرى إلى كراسي السلطة).

وقد كان ولتر سكوط (1771 ـ 1832) الذي عرف شهرة طائرة بفضل أعماله الروائية ذات النكهة التاريخية هو منشئ هذا النوع من الرواية. ويعود ذلك، خصوصا، إلى عام 1814 حين ظهرت له رواية (Waverley). ولقد أثرت أعماله الروائية تأثيرا واضحا في قيام الحركة الرومنتيكية.

وبتركيب ولتر سكوط للَوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهَبة؛ استطاع أن يعري ، فوق الخشبة الأدبية، أردحا بارزة من تاريخ الشعب الإيكوسي. وقد اتخذ من الشخصيات الساردة شهود عِيان؛ وبحيث لاتكون ملتزمة إلى أقصى الحدود؛ مما أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياد من وجهة، وأن تكون في موقع صلة الوصْل بين الساسة والمَسُوسين، أو بين الكبار والصغار، من وجهة أخرى.

وكان من العسير على الرواية، أثناء القرن التاسع عشر، الجنوحُ عن هذا المسار الذي كان ولتر سكوط رسمه. ولعل الروائيين الأوربيين كانوا لايبرحون منبهرين بالنجاح الأدبي الكبير الذي كان وقع لشيخ الرواية التاريخية ومؤسسها؛ فهموا بالمضي على محَجَته طمعا في بعض تلك الشهرة. من أجل ذلك لم يكد يخطئ واحدا منهم معالجةُ موضوعات تاريخية بوجه أو بآخر؛ فنلفي بالزاك يكتب (Les Chouans)؛ وفينيي يكتب (Cinq- Mars)؛ وسطاندال يكتب «يوميات إيطالية»؛ وفكتور هيجو يكتب «سيدة باريس» (Notre-Dame de Paris)، و«الرجل الضاحك»(L'Homme qui rit)، و«ثلاثة وتسعين» (Quatrevingt-treize)؛ وفلوبير يكتب «سالامبو» (Salammbo)؛ وقوتيي يكتب «رواية المومياء»(Le Roman de la momie)؛ وإميل زولا يكتب «فتح بلاسانس» (La Conquéte de Plassans)، و«الانتكاسة» (La Débàcle)؛ وأناطول فرانس يكتب « لقد ظمِئت الآلهة» (Les dieux ont soif). ولعل نموذجا واحدا للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع، كان مزدهرا في كل بلد كان الأدب فيه مزدهيا بوجوده؛ ونقصد به ليف طولسطوي (1828 - 1910، Lev Tolstoi) في روايته الذائعة الصيت «الحرب والسلم»[40] (كتبت بين عامي 1865 و 1869).

إن التصورات التي كان يتصورها كتّاب الرواية التاريخية تختلف من روائي إلى آخر؛ فبينما نلفي مثلا فكتور هيجو يتخذ من «الرجل الضاحك» أو «ثلاثة وتسعين»، مجالا خصيبا لتأويل الوقائع، وبسّط الأيديولوجيات، وعرّض الرموز والأساطير؛ بل نلفيه يتخذ منهما إطارا خياليا منه يتفجر معنى الظاهرة الثورية، نلفي(Vigny) في روايته «خامس مارس» يصطنع التاريخ في سياق آخر؛ إذْ نجده يرسم بشيء من البراعة ترديَ الطبقة الأرستقراطية الفرنسية إلى أسفل الحضيض؛ ويفضح حنينها العارم، وتطلعها الغامر، إلى القيم الإقطاعية[41].

ولعل الرواية التاريخية ازدهرت كل هذا الازدهار الذي بلغ أوجه؛ لأنها عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية والاجتماعية بشكل فني بارع؛ ثم لأنها كانت في عهد كان الناس فيه لا يفتأون يعتقدون في قيمة سلطان الفرد وسبيله على التاريخ. من أجل ذلك ألفينا الرواية التاريخية تُدرّج شخصيات جديرة بتمثيل الوطن وروح العصر، والقيم الشعبية، والطبقات

الاجتماعية لذلك العصر؛ مع استمازة تلك الشخصيات الروائية بالقدرة على التأثير في الأحداث، والتحكم في سير التاريخ[42].

ولقد تغير الوضع الأدبي للرواية التاريخية مجردَ اشتدادِ الصراع الطبقي في فرنسا؛ فقد ترنحت المثالية بغتة. ذلك لأن فلوبير حين كتب «سالامبو» عام 1862 كان أول من جعل من الطبقات كتلة شعبية ، وقوة محركة ذات بال. ولعله أن يكون أول من زعزع عرش الرواية التاريخية التي كانت تركز عنايتها على وصف الفرد وامتيازه عبر أحداث التاريخ، بإقدامه على قلب الطرح الأيديولوجي للمادة الروائية[43].

ولا تزال الرواية تمضي في اتجاهات مختلفة إلى أن أمست أرْآ دُها، على عهدنا الراهن، تتنامى في خطوط متنافرة: فهي إما أن تسرد مغامرات أفراد معزولين مطحونين معا نتيجة لتشنجات التاريخ؛ ويمثُل ذلك، خصوصا، في الإبداعات الروائية المستوحاة من حروب القرن العشرين؛ وإما أن تعمل على الدعوة إلى التفكير في أمر مسار التاريخ نفسه كشأن ما نلاحظ في رواية «الأسبوع المقدس»(la Semaine sainte) لأراغون (Aragon)؛ وإما أن تأتي، قصدا إلى تفجير مفهوم الشخصية الأحاديةِ البُعدِ الذي يعود إلى التاريخ؛ وتمثُل هذه السيرة الفنية، خصوصا، في إبداعات جون دوص باصوص الروائية[44].

وإذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجده؛ بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي، أو المنطقي؛ كما تستميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها، فعلا، في عالم الواقع؛ ثم بحكم أن التاريخ زمان، ومكان، وإنسان... فإن الرواية الجديدة، ومعها النزعة النقدية البنوية ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه؛ محاوِلة التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك في أمره؛ بتقديمه حيث يجب أن يؤخَر، وبتأخيره حيث يجب أن يقدَم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد. ولقد نشأ عن رفض الزمن، أو رفض احترام تسلسله في صورته المنطقية على الأقل، رفْضٌ للتاريخ أيضا تحت تبريرات فكرية مختلفة.

وأيا كان الشأن، فإن الروائي لا يكتب تاريخا وما ينبغي له؛ وإنما تراه يلَحِّم، جهده، شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأن الإبداع الروائي

إنما ينهض على فكرة من التاريخ، بشيء باد من الضرورة؛ ويتمثل، حتما، مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار؛ ولا سيما ما يحدث لراوية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي[45].

والحق أن الرجوع إلى الوراء في تمثل الزمن، كما لاحظ ذلك فكتور هيجو نفسه، منذ عهد بعيد، هو أحد حقوق الكاتب الروائي؛ ولكن الأمر حين يعود إلى رواية لفولكنير، أو لألان روب قريي، أو لميشال بيطور، أو لناطالي صاروط، أو لكلود سيمون... فعلينا، حينئذ، أن نبذل جهدا إضافيا من أجل تمثل التسلسل الزمني[46].

ولكن ما العلاقات، كما يتساءل ميشال زيرافا، بين الأحداث الاجتماعية والثقافية التي تنهض عليها الرواية من وجهة، وتقنيات الكتابة التي يؤثرها روائي ما فيصطنعها من أجل أن يبعث في القارئ حكما يكون مرجعُه مبدأ لايقوم على الواقع الاجتماعي، ولكن على الجمال؛ على أن لا يطمس الثاني الأول، من وجهة أخرى؟[47].

وإن الإجابة عن هذا السؤال الكبير قد يفضي بنا، في الحقيقة، إلى التساؤل تارة أخرى: هل يكون من الأمثل لدارس الرواية أن يكون، أولا وقبل كل شيء، عالم اجتماع، وعالمَ نفس، وفيلسوف تاريخ، ورجل اقتصاد؛ قبل أن يكون عالم جمال، وعالم أسلوب، وعالم تقنيات الكتابة السردية؛ أو يتطلع، على نقيض كل هذا، إلى اعتبار الإبداع المكتوب، مركبا حسَب نظام معلوم أولا، ثم من بعد ذلك يعمل على استكشاف مضامينه عبر النص المسطور؟ ولعل السؤال الثاني هو الجدير بأن يجابَ عنه؛ إذ على الرغم من أن للرواية وجوها لا تُحصى، وأشكالا لا تُعَد؛ فإنها، مع ذلك، تتجسد تحت شكل كتاب؛ وإن من أُسسها التي لا تبديل لها ولا تغيير؛ أنها ظاهرة لسرد حكاية متخيَلة قابلة للتحول، وقادرة على الاختلاف والتغير، إلى غير حد؛ مفْضيَة إلى تسلسل المجموعات، أو إلى تتابع البنى الفنية؛ أي إلى مجموعات تكون عناصرها مرتبطا بعضُها ببعض بحيث تشكل، آخرَ المطاف، عملا أدبيا كليا منسجما[48].

وقد يبدو هذا التصور للرواية جديدا نسبيا؛ وذلك إذا راعينا أن هذا المذهب من الرؤية يتصورها على أنها جملة من النصوص الأدبية، توحدها

علاقات معقدة مركبة هي بمنزلة مظهر من مظاهر المجتمع والثقافة. وكذلك اغتدت الشخصية الروائية «لاشيء غيرُ ما تقول، أو لاشيء غير ما يُكتَب عنها في النص الإبداعي السردي»[49].

الرواية والمجتمع

يذهب رولان بارط (R.Barthes)، في بعض كتاباته، إلى أن الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع[50]؛ وأن الرواية تبدو كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهي الجنس الأدبي الذي يعبر، بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله. ومن الآية على أن الرواية تُعَد شكلا من أشكال التعبير الاجتماعي المحتذَى به أن كثيرا من الروائيين نالوا جائزة نوبل؛ ومن آخر من نال منهم هذه الجائزة المشبوهة التي يشرف على تحديد أسماء الفائزين بها اليهود، الذين يمثلون قريبا من ثلثي الأعضاء في هيئة تحكيمها: الروائي الفرنسي كلود سيمون. كما أن الجوائز الأدبية التي لم تفتأ المؤسسات أو الهيئات تقدمها إلى كتّاب هذا الجنس الأدبي تشجع على كتابة الرواية وتروج لها. فقد أصبحت الرواية تملأ حيزا متميزا في أسواق الكتاب. وإذن، فهل الأدب المعاصر، الحق، هو جنس الرواية؟ لا ريب في أن المبدع حين يدبج عملا روائيا إنما يكون وراء البحث عن الولوج في لجة الأدب الحق والغطس فيها. وقد تطور مفهوم ما يطلَق عليه ميشال زيرافا «المؤسسة الروائية»[51]؛ وذلك بتواز مع التطور الصناعي والرأسمالية.

لقد طابق ما يسمَى «المؤسسة الروائية» المظاهر الثقافية للفلسفة السياسية الغربية، حيث إن الأمم برعت في تقليد الغرب إما طوعا كاليابان، وإما تحت معطيات الاستعمار وتسلطه كالعالمين العربي والإسلامي. آثرت الطرائق التقليدية لطريقة الحكي. وواضح أن ذلك كان ضربا من التأثر المباشربالمدارس الأوربية بعامة، وبالواقعية البالزاكية، وبالطبيعية الزولوية بخاصة. ولكن ممارسة الكتابة الروائية سواء عليها أكانت باللغات الوطنية أم باللغتين الفرنسية والإنجليزية، في العالم الذي كان واقعا تحت التسلط الاستعماري الأوربي: أفضت إلى نتيجة مناوئة للاستعمار حيث أمست الرواية وسيلة من وسائل الدفاع عن حقوق الشعوب المستعمَرة، وأداة من

أدوات التعبير المتميز عن مطامح هذه الشعوب.

وبهذه السيرة أصبحت الرواية أعمقَ مدلولا، وأنفع وظيفة اجتماعية سياسية وثقافية؛ إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع، وترقيق العواطف وصقلها (دون أن تكون بالضرورة مما يندرج ضمن الأدب التعليمي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة، في الغالب، بالعمق والأصالة الفكرية. وكذلك نلفي الطابع الموسوعي هو الذي يسم كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة، كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس (1547 ـ 1616)، وجان جاك روسو، وبالزاك، وسَوائِهم من كبار الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمر، لديهم، على عكس الواقع الاجتماعي المعقد الفضفاض فحسب؛ وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية.

لكن هل حافظت الرواية على هذه الامتيازات التي بوأتها منزلة جعلت القراء لا يلتمسون فيها اللذاذة والمتاع فحسب؛ وإنما الفلسفة والتاريخ والرياضة الذهنية (الرواية الجديدة بخاصة)، وتربية الذوق الرفيع؟ إن هذه السيرة، في حقيقة الأمر، لم تدم طويلا؛ فما هو إلا أن يظهر دوستوفيسكي، وبروست، وفولكنير، وجويس... وإذا هم يقلبون الموازين فيغيرون من تلك السيرة تغييرا يكاد يكون مطلقا، حين تغتدي الرواية لديهم جنسا أدبيا مضادا لمفاهيم جنس الأمس. فقد رفض أمثال هؤلاء أن يوصف الأشخاص عبر جنس الرواية بحيث يتلاءمون مع المعايير السائدة في مجتمع ما. وعلى الرغم من أن الرواية ظلت محافظة على صفة الشمولية الثقافية؛ فإن ذلك إنما كان من أجل تمجيد ثقافة حقيقية، حية، تحس، وتُلْمَس. ومثل هذا يجعل الرؤية الثانية مناقضة للأولى التي كانت تُلبس تلك الثقافة الرسمية، الملطخة بمذمات التزمت وانعدام المرونة، والقمع، وبرودة التوجيه. بل إننا ألفينا جويس يُنكر على الرواية أن تكون صورة خلفية أو أمامية للمجتمع، أو وسيلة من وسائل الثقافة التاريخية. وكان يرى أن الروائي المجدد بتهجمه على هذه المؤسسة الأدبية وتدميرها، أو محاولة تدميرها على الأقل؛ إنما هو كالرسام الأصيل الذي لا تبرز شخصيتُه المتفردة، وعبقريته الفنية المرموقة، إلا إذا استطاع أن يدمر القواعد التقليدية، وينشئ على أنقاضها البالية فنا جديدا[52].

بنيـــة الروايـــة

تشكل الرؤية للعالم إحدى البنى المركزية للرواية[53]؛ وإن كل تحليل بِنَوي هو بالضرورة تحليل دلاليٌ غايته كشفُ العلاقات القائمة بين الشكل والمضمون. وكان جورج لوكاكس يرى أن الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها وأبعادها الفنية؛ فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات. فالبِنَوِيَة التي كان لوكاكس يتصورها في كتابه «نظرية الرواية»[54]، لم تك في حقيقتها إلا اجتماعية تاريخية فلسفية. على حين أن المناهج البِنَوية (واصطنعت الجمع، هنا، عمّدا لأنني أرى أن كل ناقد كبير لايستطيع أن يتفق مع نقاد آخرين ولو جمعتهم مدرسة أدبية واحدة) المختلفة التي تطبق على الأدب على هذا العهد (ولاسيما ما يتصل بالأعمال السردية)، تحدد وضعه في مستوى اللغة؛ سواء فيما يعود إلى معناها الضيق (إذ يلتَحِدُ البِنَوي، في هذه الحال، إلى استلهام المفاهيم والمناهج الخاصة باللسانيات البِنَوية)؛ أم إلى معناها الواسع؛ وذلك حين يعمِد المحلل إلى دراسة كيفية حدوث الوقائع الاجتماعية، والنفسية، والأيديولوجية، والثقافية التي تراها، في الحقيقة، تتحدث عن نفسها عبر النص الأدبي الموضوع تحت ما يمكن أن نطلق عليه «المجهر البنوي».

ذلك لأن اعتبار رواية من الروايات مجرد شيء نصي لا يفضي بالضرورة إلى أن يشكل العمل الروائي فيه صورة ما فحسب؛ وإنما يجب أن يُعَد مظهرا من مظاهر تشغيل اللغة. إن الدراسة النصية تتيح لنا أن نعرف كيف وقع نسج الإبداع، وكيف رُكِّب؟ ثم ما الدور الذي يلعبه عبر ذلك، النص الروائي، مثلا؟ وما المظاهر الثابتة التي تفضي إلى تنظيم العمل السردي؟ أي كيف تبنَى الرواية، بسؤال أبسط؟

كما أن اعتبار النص وحده الجدير بالدراسة يفضي إلى المقارنة بين الكتابة الروائية والظواهر السردية الأخرى، ولا سيما الأعمال السردية الخرافية؛ وذلك شأن نصادفه لدى كلود ليفي سطروس؛ ثم إلى عزْل مكونِات جوهر النص الذي لحمتُهُ اللغة المشكِّلةُ للخطاب الأدبي. وتُعَد هذه الإجراءات بمنزلة التشبيك عبر كثافة الرواية وعمقها وسطحها جميعا[55].

ويعد الاختلاف الذي تقيمه اللسانيات البِنَوية شرطا ثابتا للتمييز بين التعبير من حيث هو جمالية، والمضمون من حيث هو أفكار؛ شيئا مفيدا

لدراسة الرواية التي هي تأليف مركب معقد؛ مضامينه الاجتماعية والنفسية والثقافية كثيرة التنوع في مألوف العادة (وهي نتيجة لتنوعها وتشعبها تشغل عدة مستويات) والتي تكون طرائق التعبير فيها، من حيث هي نص واحد، لا تقل تنوعية وتعددية.

وبالعكوف على مدارسة النص الروائي وحده، من حيث هو مظهرٌ من المظاهر الدلالية للرواية؛ أي دراسة العلاقة بين الشكل ومضامينه، يبدو هذا المذهب كأنه عاق للتاريخ الحقيقي لجنس الرواية. إذ أول ما يلاحظ الملاحظ هو غياب العناية ، في مثل هذا المذهب، بالشخصية التي طالما عُدَّتّ بمنزلة العمود الفقري للجسم في أكبر الأعمال الروائية إلى بداية القرن العشرين. وهو ذاك. فالبنوية ترفض الشخصية على أساس أنها قُطْبٌ في العمل الروائي. والحق أن معظم الروائيين اغتدوا يرتابون في أمر هذا الشبح الوهمي، هذا الكائن الورقي الذي يقال له الشخصية، داخل العمل السردي. وإذا كان من الممكن إقامةُ دراسة الرواية على الشخصية فيما قبل القرن العشرين؛ فإن القيام ببعض ذلك، بالقياس إلى الإبداعات الروائية المعاصرة، يُعَد أمرا غيرَ مقبول. ولو حاولنا ذلك، وجئنا نطبقه على بعض الأعمال الروائية الجديدة لَمَا انتهينا إلى أي نتيجة تُذْكَر. إذ لم تكن الشخصية، في الرواية، إلا عنصرا من العناصر الشكلية والتقنية معا للغة الروائية؛ مثلُها، في ذلك، مثَلُ الوصف، والسرد، والمناجاة الذاتية، والحوار، والتعامل مع الحيز والزمن...

أثر المدرسة الأمريكيـــة في تطور الرواية

إن من غير الممكنِ التحدثَ عن تطور الرواية في العالم دون المَعاج على المدرسة الأمريكية للنظر في أثرها في هذا التطور. ومن أهم الأنواع الروائية التي أنشأت هذه المدرسة «السلسلة السوداء»، و«رواية التجسس». ولقد ازدهرت تلك المدرسة الروائية في الأعوام التي عقبت الحرب العالمية الأولى ازدهارا عظيم النَّفاق. ولعل أهم ما يميز هذه المدرسة ذلك الأسلوب الجديد في السرد، الذي لم يكن من قبل معهودا في الرواية الأوروبية. وواضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية جولييت رأبي[56]، باستكشاف أوروبا، ونتائج الحرب العالمية الأولى؛

نفخوا في جنس الرواية نفَسا جديدا.

وكان يُطْلَق على هؤلاء الروائيين الجدد «الجيل الضائع». ومن أبرز هؤلاء جون دوص باصوص (J. Dos Passos)، وجيرترد ستاين (Gertrud Stein) وكالدويل (Caldwell)، وأرنست هيمينغواي (E. Hemingway)، وفيتز جيرالد(Fitz Gerald) . ولم يستنكف هؤلاء الروائيون من إدخال التقنيات السينمائية على إبداعاتهم السردية. وقد أطلق النقاد على هذه الحركة مصطلح «المدرسة البيهافيورية» (إضافة إلى اللفظ الإنجليزي Behaviour- الذي معناه: السلوك والسيرة)، التي كان قصاراها وصْفَ السلوك والحركات والمواقف حتى في حال بُدُوّها دونما دلالة أو معنى؛ والتركيز على الصفات والعناصر التي تتيح للقارئ، انطلاقا منها، أن يعيد بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات التي يصادفها عبر الإبداع الروائي.

لقد غير الروائي، لأول مرة، من سيرته الإبداعية ـ وهو الذي كان إلى ذلك الزمن، وفي معظم الأطوار، يُلبِس الذاتية بالموضوعية ـ فتجرد تجردا كاملامن الذاتية (أو على الأقل: إنه اجتهد في أن يأتي شيئا من ذلك). أما حين كان يضطر إلى وصف عواطفه الخاصة به؛ فإنه أصبح يأتي ذلك من الخارج، أو يحاول إتيانه؛ كأنه مجرد ملاحظ أجنبي. ولقد أصبحت هذه الطريقة السردية تُعرَف، فيما بعد، تحت عبارة ««تقنية السرد الموضوعي على الطريقة الأمريكية»». وإنها للتقنية التي نلاحظها لدى أكبر الروائيين الأمريكيين على ذلك العهد؛ ومن بينهم أرنست هيمينغواي ، وجون دوص باصوص؛ كما نلفيها تمثُل في أعمال روائِيي «السلسلة السوداء»[57].

ولقد عكست تلك الكتابات الروائية الجديدة صورة أمريكا الضالة، المقبلة على الأزمة الاقتصادية لعام تسعة وعشرين وتسعمائة وألف. ومن خلال تلك الكتابات يتجلى لنا أن أولئك الروائيين كانوا حِراصا على استعمال التقنيات الجديدة التي لم تكُ أقل تأثيرا ولا جِدة مما عُرف من بعد تحت مصطلح «الرواية الجديدة»، التي لولا تلك الحركة الروائية المبكرة لما كانت، ربما، عرفت هذه وجودا لها.

والرواية الأمريكية الجديدة (1920 ـ 1930) بمهاجمتها للبنية الروائية التقليدية التي تحترم منطقية التسلسل الزمني، استطاعت أن تفجر الزمن والحيز معا، وتضع بناء قائما على التزامن ، كما نلاحظ ذلك في رواية

جون دوص باصوص: (Manhattan Transfer)[58].

وتلك المدرسة نفسها هي التي أفضت إلى إنشاء تقنية «المناجاة الذاتية»، (وهذا المصطلح المعرب من اقتراحنا؛ وهو ما يعرف في اللغة الفرنسية تحت مصطلح: (Le monologue intérieur؛ كما نلاحظ بعض ذلك في أعمال وليم هاريزون فولكنير (W. Faulkner) وذلك كما في روايته: «بينما أحتضر» (Tandis que j'agonise)، و«الضجيج والغضب» .(le Bruit et la fureur). وقد ظاهر هذه الحركة على الازدهار طغيانُ النزعة الفرويدية التي أثرت تأثيرا لا ينكر في مسار الفنون والآداب. إن فولكنير في مثل هذه الأعمال أمام جرَيان التفكير طبق ما يدور بخلَد الشخصية عبر لغة داخلية. وعلى الرغم من أن هذه الموضوعية لم تك، أولا وقبل كل شيء، إلا موضوعية أدبية؛ فإن أثرها، مع ذلك، كان كبيرا حيث فتحت الباب أمام السلوك العلمي الخالص في التعامل مع الإبداع الأدبي. لقد أصبح القارئ، بواسطة سلوك من التفكير يشاكه العملية الجراحية المستأصلة، يلاحظ وحده تطور الظواهر القائمة في وعي الشخصية، أو في نصف وعيها (Le subconscient)[59]. إنه بفضل الرؤية الفنية الجديدة، اغتدى السرد الروائي محررا، بصورة نهائية أو شبه نهائية، من كثير من المظاهر البلاغية المعقدة التي كانت تزدان بها رواية التحليل.

وعلينا أن نضيف إلى الرواية «الأدبية»، رواية «السلسلة السوداء» التي كانت في حقيقتها تطورا للرواية البوليسية، والتي راجت بشكل مثير، وانتشرت على نحو مذهل. وهذا النوع الروائي هو ذاته كان نشأ إبان الأزمة الاقتصادية الأمريكية لعام 1929. وإذا كانت غايةُ مضمون هذه السلسلة هي التسلية أساسا؛ فإن ذلك لم يحظُر عليها أن تعكس، عكسا أمينا، المجتمع الأمريكي المتشائم، المتسم، خصوصا على ذلك العهد، بالتعفن المعمم، والتهريب والتزييف؛ وكل ما هو غير مشروع. فهي، من هذا المنظور، تحمل تناقضا مريعا بين المضمون المعالج، والهدف المسطَر.

وذلك، كما نرى، تناقض.

والتناقض الثاني أن الصفة التجارية الخالصة لهذا النوع الروائي - السلسلة السوداء - التي كانت تصف نفسها بالشعبية؛ وذلك بحكم سعرها الرخيص (وربما كان ذلك يعود إلى العدد الهائل من النسخ المطبوعة من كل

عنوان من عناوينها)، وتعدد مراكز البيع لها... ولكن ذلك كله لم يحظُر عليها أن يكون السواد الأعظم من قرائها (90٪)، هم من المثقفين والمفكرين والطلاب أساسا.

والتناقض الآخِر أن الصفة الأمريكية الخالصة لهذا النوع من الرواية لم تحظُر عليه الانتشار خارج أمريكا. ولعل أول مَن روج لهذا النوع الروائي بنجاح مدهش، هو الكاتب الإنجليزي جيمس هيدلاي تشاز (James Hadeley Chase) الذي استطاع أن يطبع هذا النوع الأدبي، بفضل ما أُوتِيَه من موهبة جعلته يجمع في مضمون أعماله الروائية بين هول الشراسة، وجمال العاطفة مضمونا؛ وبين صرامة العقدة، وروعة الحوار شكلا[60].

وعلى أن هذا النوع الأدبي، بفضل رواجه العريض في الولايات المتحدة الأمريكية، ثم في بريطانيا، وبعد تبين الأرباح الطائلة التي يدُرُّها على دور النشر المحتضنة له؛ لم يلبث أن انتشر في فرنسا أيضا؛ وذلك ابتداء من عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف،حيث اغتدت دار غاليمار (Gallimard) بباريس تنشر ستة عناوين منه في الشهر[61].

ويبدو أن أدب «السلسلة السوداء»، إن جاز لنا أن نطلق عليه الصفة الأدبية، وهو أدب رخيص على كل حال؛ أدرّ الآداب ربحا على ناشريه، وإذن على كاتبيه. وكذلك شأن كل فن هزيل، وسيرة كل أدب رخيص.

وعلى أنه يجب المَيْزُ بين رواية التجسس، والرواية البوليسية؛ حيث ما أكثر ما يقع اللبس بينهما؛ وذلك على الرغم من الاختلاف الجوهري بين النوعين الاثنين؛ سواء فيما يعود إلى المضامين المعالجة، أم إلى البنية الفنية نفسها. ويبدو أن رواية التجسس فاقت غريمتها فانتشرت في أوروبا الغربية، وأمريكا الشمالية، بشكل عجيب بحيث قد يباع أكثر من مليون نسخة، من هذا النوع الروائي، في فرنسا كل شهر (إحصائية عام 1970)[62]؛ وهو رقم مدهش حقا.

ولكن ما شأن هذا الأدب التجسسي؟ ولم استطاع أن ينتشر بهذه الكيفية المدهشة بين الناس؟ ثم كيف ينظر القراء المستهلكون، وحتى القراء النقاد، إلى شخصيات هذا النوع الأدبي، الذي يمكن أن يصنف في صنف الأدب الاستهلاكي الرخيص، من منظورنا نحن على الأقل؟ وهل شخصيات هذا النوع الأدبي تندرج في صنف الشخصيات النبيلة التي نصادفها في أنواع

أخرى من جنس الرواية، ومنها الرواية الوطنية، مثلا؟ أم لاتعدو أن تكون شخصيات منبوذة، مزدَراة، تمارس الكذب، وترتدي سربال النفاق، وتلعب لعبة مزدوجة حقيرة؟ أي هل لهذه الشخصيات المتجسسة وجهان اثنان: وجهٌ ظاهر وهو الكذب والخداع، ووجه باطن وهو الصحيح؟ إن النبل الظاهر، ليس في حقيقته، إلا رداء يواري وراءه شرا مستطيرا، وقناعا شريرا.

إن شخصية التجسس تتسم بصفات أدناها الخيانة والشراسة، مما يجعلها لا تستطيع التمتع بحق الانتماء إلى شخصيات الرواية ذات المضمون النبيل. ذلك بأن التجسس من الأمور التي لا تزال، إلى يومنا هذا، تمارس سلوكها تحت جنح الخفاء والتستر؛ وذلك على أساس أنها شيء غير مشروع دوليا، وأخلاقيا. فلا ينبغي أن يكون هناك مَيْزٌ بين متجسس ومختلس. ومن جعل نفسه بطلا جاسوسا فلا ينبغي له أن ينتظر من الناس، إلا ممن نصبوه جاسوسا، الاحترام والتقدير. وعلى أنه يمكن عد التجسس استمرارا للأعمال العسكرية العدوانية. وكل ما في الأمر أن الحرب عدوان معلَن، والتجسس عدوان متستر غادر. والعدوان المتستر أنكأ جرحا، وأمض مضاضة. من أجل ذلك يُطلَق على هذه الشخصيات ، في كثير من المواقف والأطوار، «العملاء السريون»[63].

إن هذه الكائنات العجيبة (الشخصيات التجسسية) تُقدَم للقراء، عبر هذا النوع من الرواية الغربية الرخيصة، على أنها ذات قدرة خارقة في القوة الجسمية، والشجاعة النادرة، والضراوة الجهنمية، إذا اقتضت الحال ذلك. بالإضافة إلى ذكاء في الجَنان، وحِدة في الفؤاد، وامتياز في الشخصية، وقدرة عجيبة على الإفلات من أحرج المواقف. فشخصيات رواية التجسس لاتكون، في الغالب، إلا على هذا النحو؛ فهل كان منشئوها يشرئبون بها إلى غايات تستحيل فيها إلى كائنات عليا، لا وجود لها إلا في عالم الخيال الأمريكي القائم على تكريس التفوق؟ إن هؤلاء الكتاب ، في بعض سلوكهم، يشاكِهون مصممي أشرطة الرسوم المتحركة التي تقدمُ غِذاء مسليا إلى الأطفال. فكأن قراء هذا النوع من الرواية أطفال كبار؛ إذ يُعَد الإيمان بتفاهة ما تنهض به تلك الشخصيات المثالية، غير الواقعية، بل البعيدة كل البعد عن الواقع المنطقي الذي قُدِر في الإنسان، وله: استسلاما ساذجا إلى حكم الخرافة، وخضوعا أعمى لسلطان الشعوذة الخيالية.

فهل تُعَد هذه الشخصيات، في وظيفتها العدوانية، استمرارا للمرتزقة الذين تسلطهم بعض الدول الغربية، على الشعوب المستضعفة في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ابتغاء إذلالهم، أو فرض سياسة معينة عليهم؟ سيظل النقاش حول إنية هذه الكائنات الورقية التي تمثل، في الحقيقة، عالما يحلم به جبابرة الغرب وعُتاتُهم، محتدما قائما.

ولكن لم ازدهر هذا النوع الأدبي في الغرب خصوصا؟ يبدو أن قضية التجسس بين الدول المعاصرة أصبحت من قضايا العصر: العسكرية والاقتصادية والعلمية؛ فالمعلومات السرية تفيد هذه الأمم الغربية والشرقية المتعايشة على شيء من المضض. فكلما ظهر سلاح فتاك لدى دولة بعينها، أو استكشاف علمي مثير في مختبر من المختبرات، سارعت مصالح التجسس في الدولة، أو الدول، الأخرى، إلى محاولة معرفة الأسرار الملابِسة، والتقنيات المستخدَمة لإمكان الإفادة منها.

ومثل هذه الأمور المثيرة مما يعني القارئ الغربي الذي تراه مشرئبا إلى معرفة الحقيقة بوجه أو بآخر. وإذا كان من العسير عليه معرفتها كما هي؛ فلا أقل من أن يسلك إليها سبيلا تمثُل في أدب المغامرات التجسسية، التي تقدم الشخصية المتجسسة لمصلحة أمته، أو لفائدة وطنه، في صورة تشاكه الكمال المطلق؛ إذ نلفي لها من القدرة الفائقة على مجاوزة الصعاب، والتخلص اللبق من المواقف الحرجة، بل من الورطات الشديدة، مما يجعلها ذات صفات لا يمكن أن نصادفها في شخصيات الأنواع السردية الأخرى. فكأنها شخصيات تقترب من أبطال الملاحم في خصائصها واقتدارها.

ولا ريب في أن الذي أذكى من شأن هذا النوع الأدبي المنتمي إلى جنس الرواية، هو ما أفضت إليه العلاقات السياسية بين الدول الأوروبية من السوء حيث انتهت إلى اندلاع حربين عالميتين، ومن دون خجل ولا تحضر، وذلك في ظرف يقل عن ربع قرن. فكأن بعض الحقائق التاريخية غذَتْ أخيلة الكتاب الروائيين فراحوا يبدعون هذا الأدب الاستهلاكي الرخيص، الذي لا غاية من وراء كتابته ونشره غير الاتجار والتسلية.

ويبدو أن رواية التجسس جاءت لدى الغربيين لتعوض الرواية العسكرية، أو الرواية ذات النزعة الاستعمارية التي كانت تصف مغامرات الغربيين لدى احتلالهم أراضيَ شعوب أخرى، من قارات أخرى، لم يكونوا يعرفونها

من قبل. فلما أدبر عهد الاستعمار، واستيقظت الشعوب المستضعفة على هون ما؛ عجز خيال الغربيين عن أن يسرح إلا في هذه المستنقعات التجسسية التي قذفوا في مجاهلها ، أيضا، بشخصيات نسوية شديدة الإثارة. ولعل من أكبر كتاب رواية التجسس في فرنسا، مثلا، جوستاف لوروج (Gustave Le Rouge) (1867 ـ 1938) الذي كتب، من ضمن ما كتب، «حرب الأشباح» (la Guerre des vampires)و «الطبيب المُلغز»(le Mystérieux docteur) ؛ وبيير نور (Pierre Nord) (وُلِد عام 1900) الذي من أهم ما كتب «القافلة السادسة»(Sixiéme colonne) ، و«جواز سفر من أجل الأبدية»(Passeport pour l'éternité) ؛ وجان بومار (Jean Bommart) ولد عام 1894 الذي من ضمن ما كتب،حول هذا النوع الروائي، «السمكة الصينية» (le Poisson chinois)، و «القطار المصفَح»(le Train blindé) [64].

ومن بين الكتاب الإنجليز الذين عالجوا رواية التجسس في كتاباتهم نذكر بيتر شيني (1951 - 1896) (Peter Cheney) الذي كتب «الصبية ذات الأخضر الرمادي» (la Môme vert- de-gris) و«هذا الرجل خطير» (Cet homme est dangreux)؛ وإريك أمبلر(Eric Ambler) (ولد عام 1909) الذي كتب، خصوصا، «قناع ديميتريوس» (le Masque de Dimitrios)[65].

يبقى أن نقرر بأن رواية التجسس إنما نهضت على أنقاض الرواية الحربية التي أنَى لنا أن نختصها ببعض الحديث.

الرواية الحربيـــة أو الوطنية

يعد هذا النوع من الرواية من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر وأكثره انتشارا. وربما فرضته الأوضاع التاريخية التي كانت أفضت، بضراوة وشراسة، إلى وقوع معظم الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية. ولما أفاقت هذه الشعوب من سِنتها، ولا سيما تلك التي أصيبت بضراوة الاحتلال الأوروبي ، مثل الجزائر، وتونس، والمغرب، وسورية: فأعلنت الحرب على الاستعمار الفرنسي، ومصر التي أعلنت الحرب على الاستعمار الإنجليزي، وليبيا التي أعلنتها على الاستعمار الإيطالي؛ ولم تطفئ نار الحرب التي ضرمتها إلا بعد أن افتكت حريتها افتكاكا، ونالت استقلالها السياسي غِلابا: أفضى ذلك كله إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكاتبين

العرب الذين راحوا يكتبون أعمالا روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاستعمار.

والحق أن هذه السيرة تسري إلى جميع الشعوب المستضعفة التي تعرضت للاحتلال تحت أشكال مختلفة، فناضلت من أجل التحرر السياسي من قبضة ذلك الاحتلال الذي جثم عليها كالشيطان المارد: ثم كان لها، أثناء ذلك أو من بعد ذلك، كتاب يكتبون، وروائيون يسردون.

من أجل ذلك نجنح لاعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على أنها استمرارٌ للشخصيات النبيلة؛ إذ كانت تتمتع بصفات خيرة كالنزعة النضالية، ونشدان الحرية، وإذن، نبذ الظلم والعدوان، ورفض الباطل والاضطهاد. فهذا النوع من الرواية يعالج، بوجه عام، رفض الشعوب للظلم الذي صبته عليها أوروبا وفرضته عليها بقوة السلاح، وجمر النار. ورفْض الظلم هو أسمى صفات الإنسان حين يمجد الحرية فيفنى حبا فيها. ولا سواءٌ مَن تتسم صفاته برفض الظلم والاستعباد، ومن تتسم صفاته بحب القهر والاضطهاد. ونصرف الوهم، بهذا الكلام، إلى الرواية الاستعمارية التي كانت تمجد، إما صراحة وإما تلميحا، احتلال الأوروبيين للمستضعفين من الشعوب تحت تبريرات شيطانية شريرة. والذي يلاحَظ، عادة، في شخصيات الرواية الوطنية أو الحربية، أنها كلها، أو جلها، تتسم بصفات التضحية الخارقة، وحب التفاني في خدمة الوطن؛ مما يجعلها تستأثر بحب القراء الذين رُبُّوا على حب الخير، وتمجيد الحرية. فهي شخصيات، من هذا المنظور، تناقض شخصيات رواية التجسس التي هي، في رأينا، ذات طبيعة شريرة؛ ولايعني سلوكها وتفكيرها وأهدافها الحقيقية إلا ممارسة العدوان سرا ما أمكن، وعلانية إن افتضح أمرها، وبرِح خفاؤها. وشتان بين شخصيات غايتها تحرير الإنسان والوطن من رجس الاحتلال، وشخصيات قصاراها التجسس على أحوال الناس، والبحث عن كشف عوراتهم، والاندساس لهم في كل مكمن، والتلبس من حولهم بكل لبوس.

ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية ازدهارا نسبيا في كثير من الأقطار العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة.

وإذا كان هذا النوع لم يزدهر ازدهار الموضوعات السياسية والاجتماعية الخالصة؛ فبما نفترض من تأخر الكتاب، في كثير من الأطوار، عن معايشة

الأحداث ومواكبتها مواكبة متفاعلة؛ فإذا أنت تراهم، لعلل أو لأخرى، لا يكادون يعالجون تلك الوقائع الحربية، والأيام الوطنية المشهودة، إلا بعد ذهابها وانقضائها. وكثيرا ما يُفضي مثل هذا السلوك الذي يكون كالإجباري، في كثير من المواقف، إلى نسيان بعض هذه الأحداث الحربية؛ والاستعاضة عنها بوصف الأوضاع الاجتماعية اليومية، أو الأوضاع الأيديولوجية. وهي السيرة التي تصادفنا لدى كثير من الكتاب الروائيين العرب مثل ما نجد في «القمر والأسوار» و«الوشم» لعبد الرحمن مجيد الربيعي؛ و «ريح الجنوب» لعبد الحميد ابن هدوقة؛ و «زقاق المدق» لنجيب محفوظ؛ و«زينب» لمحمد حسين هيكل... فمثل هذه الإبداعات الروائية(ولم نذكر ذلك منها، هنا، إلا مثلا مما حضرنا في الذهن عرَضا) إنما تعالج التحولات الاجتماعية في العراق والجزائر ومصر.

والحق أنّ لو أنصف الكاتبون الروائيون العرب شعوبَهم وما كابدت من أهوال الاحتلال، وما عانته من ويلات الاستضعاف والاستبداد؛ لكانوا أخرجوا آلاف الروايات في هذا النوع الأدبي؛ ولكنهم كسالى لايكتبون، وغافلون لا يَتَنَبَّهون، فما ذا يفعلون؟

إن الرواية الحربية، أو الوطنية، هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها؛ فهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري. وكما يجوز أن تكون الرواية الحربية ذات أبعاد نبيلة، وغايات شريفة، تشرئب إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي؛ يمكن أن تكون ذات أبعاد عنصرية أو استعمارية، شأن ما نلفي في بعض النماذج من الرواية الحربية الأوربية الممجِدة للفتوح الاستعمارية، والمذكيَة للقهر، والمباركة للاضطهاد، والمستنيمة إلى السطْو والعدوان.

وتكون الشخصيات المحورية، في الرواية الحربية، أساسا، عسكرية فتمثُل إما تحت الشكل الرسمي؛ كشخصيات الجنود والضباط بما ينشأ عنها من حمل السلاح، وخوض المعارك، وتدبير الحروب؛ وإما تحت أشكال أخرى كأن تكون الشخصية فدائية، أو مكلفة بمهمة حربية سرية ذات خطر عظيم.

وتسعى شخصيات هذا النوع من الرواية، بكل ما تملك، من أجل انتصار الوطن ومجده، وإعلاء كلمة شعبه. فالأيديولوجيا التي تحملها الشخصيات

في الرواية الحربية لاتكاد تتغير ولا تتبدل؛ والانتصار، لدى نهاية المطاف، هو الخاصية البارزة التي تتوج نهايات هذا النوع الأدبي. وتتسم بنية الرواية الحربية بنمطية لا تكاد تعدوها؛ إذ لا مناص لها من أن تُحمَل على مواجهة العدو، وتُنَشَّأ على التأهب للموت في ساح الوغى، والاستعداد لمواجهة الخونة والانتقام منهم.

وعلى أننا، ونحن نريد أن ننفض اليد من تدبيج هذا الفصل، نُحس بأننا لم نكد نقول شيئا من حول هذا الموضوع الوسيع، الذي نختص طائفة من مكونِاته بفصول كاملة هي التي تشكل مادة هذا الكتاب؛ إذ لا تفتأ أنواع أخرى من الرواية لم نستطع معالجتها هنا. ولوجئنا ذلك لخشِينا أن يستحيل كل نوع من أنواع الرواية إلى فصل قائم بذاته؛ ولَمَا أمِنا أن يستحيل هذا الفصل إلى مجلد كامل.

ومما أهملنا الحديث عنه في هذا الفصل رواية الوثائق، والرواية المسلسلة، والرواية الغرامية، ورواية الجنس، ورواية الطفل، والرواية النفسية[66]... وما لايكاد يحصى من أنواع هذا الجنس الأدبي الذي أمسى أميرا للأجناس الأدبية الأخرى: لا تنازعه هذه الإمارة، ولا تطمع في أن تنافسه تبوُّأَ هذه المنزلة التي يتربع عليها، ويستوي فيها شامخا عملاقا.

2 أسس البناء السـردي في الرواية الجديـدة

ظهرت أمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى، في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروست، وكافكا، وجيمس جويس، وأرنست هيمينغواي، وجون دوص باصوص...

ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، بعد أن كانت حصدت أكثر من عشرين مليونا من الضحايا في ثلاث قارات من العالم؛ كان لا مناص، أمام تلك المحنة الرهيبة التي مرت بها الإنسانية، من التفكير في شكل جديد للكتابة؛ فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البِنوية، وتغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية؛ وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة، ومنهم ألان روب قريي، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور؛ كما تغير الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة ، ثم قصيدة النثر، أو ما يسمى كذلك عبثا.

ولعل أهم ما تستميز به الرواية الجديدة عن التقليدية، أنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة؛ ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد.

كانت الرواية التقليدية (ونحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز، فعلا، بين شكلين مختلفين للرواية اختلافا بعيدا، أو اختلافا ما؛ ولكنه ثابت بلا ريب) تركز كثيرا على بناء الشخصية، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب؛ وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا. لكن الرواية الجديدة جاءت إلى مثل هذه الشخصية فأعارتها أذنا صماء، وعينا عمياء؛ فلم تكد تأبه لها؛ بل بالغت في إيذائها، وفي التضئيل من مكانتها الممتازة التي كانت تتبوؤها في حضن الرواية التقليدية؛ فإذا هي مجرد رقم، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى، وإذا هذه الشخصية طورا إنسان، وطورا آلة، وطورا شيء، وطورا آخر عدم، وهلم جرا... إن غاية الكتّاب الجدد في تعاملهم مع الشخصية أنهم يثبتون للقارئ لا تاريخية هذه الشخصية، ولا واقعيتها، بل لا وجوديتها؛ ولكنّ على أنها كائن من ورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان والحيز والمشكّلات السردية الأخرى؛ حذوَ النعل بالنعل.

فإذا جئنا إلى لغة الرواية الجديدة، هي أيضا، ألفيناها معذبة مؤذاة؛ كأنما يُرادُ لها أن تمرق من جِلْدها اللغوي الطبيعي؛ فتستحيل إلى كائن غريب ، ممزق الإهاب، مضطرب البناء، ولكن كل ذلك يُلاصُ بوعي فني كامل.

وعلى أننا نؤثر أن نتحدث عن كل مكون من مكونات الرواية في مقالته المقدرة له من هذا الكتاب؛ وإنما نريد هنا أن نقدم الرواية الجديدة من حيث الملابسات التاريخية العامة التي نشأت فيها. فما الرواية الجديدة؟

....

الرواية الجديدة...

هذا العالم الأدبي الرحيب، وهذا الشكل السردي العجيب؛ الذي أيّما

حدوده فانعدمت، وأيّما أطرافه فتناءت وغبرت.

هذا البحر الخضم الذي تلاشت سواحله أو تناءت فلا اهتداء لها، ولا مُتَّجَهَ إليها.

هذا الجنس الأدبي، الشعري، اللاشعري معا، والاجتماعي واللاجتماعي، والواقعي والأسطوري جميعا. هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغا، في عهدنا هذا، على جميع الأجناس الأدبية الأخرى.

هذا الجنس الروائي الجديد الذي ولد منذ زهاء نصف قرن: ما شأنه؟ وما خلفياته؟ وما مفهومه؟ وما خصائصه؟ وما حدوده؟ وما تقنياته؟ وما الظروف والملابسات التي أحاطت بميلاده؟ ولمَ عدل كثير من كتّاب الرواية في الغرب عن كتابة الرواية التقليدية إلى هذا الشكل الروائي الجديد؟

وإنها لأسئلة كثيرة، مختلفة، معقدة، متشعبة، حائرة: سؤال يطرح سؤالا، ومساءلة تُفضي إلى مساءلة أخرى إلى ما لانهاية... أسئلة لا تنقطع: بعضها محير، وبعضها مقلق، وبعضها مزعج، وبعضها مدهش، وبعضها غامض، وبعضها تافه، وبعضها ذو شأن... وأي شأن... أسئلة كيما نجيب عنها، علينا أن نقرأ العدد الجم من الروايات، ونرافق آلاف الشخصيات المتباينة في جنسياتها، ولغاتها، وأهوائها، وأيديولوجياتها، وثقافاتها، وجبِلاتها، وسلوكياتها، وعواطفها ، وهواجسها؛ وإلى كل ذلك علينا أن نستنطق العدد الدثر من الكتب النقدية التي ظهرت على مدى القرن العشرين، ولا سيما منذ منتصفه؛ وبوجه أخص منذ بداية ربعه الأخير، وهي سيرة لو جئنا نسلكها لأنهكتنا وأضنتنا، ثم لكنا خرجنا منها لا آخذين ولا تاركين، وربما خرجنا منها بخف حنين. ومع ذلك، فقد أقحمنا النفس مخاطرين؛ وذلك حين أزمعنا على الخوض فيها، غير هيابين ولا وجلين، ولكن لنتساءل تارة أخرى: لمَ الرواية الجديدة؟

وإن الإجابة عن مثل هذا السؤال الضخم الثقيل الأحمال، الباهظ الأوقار؛ ليست باليسّر الذي يُعتقد. ولكن يمكن الإجابة عنه بعمومية لا تغني من العلم شيئا ذا بال؛ والتقرير بأن الرواية التقليدية بكلاسيتها، وتقاليدها أو أصولها المنصرفة إلى رسم ملامح الشخصيات، وتقديم الحوار، وتحليل الأحداث، وبناء الوصف، ورواية السرد، وكتابة النص، أثناء كل ذلك لم يعد

الذوق الأدبي المعاصر يستسيغها. ذلك لأن السرد كثيرا ما كان يغيب، ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر. وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة التي تفتقر إلى الماء، وتحتاج إلى الطراوة والجدة الدلالية. وكثيرا ما كانت الشخصيات تطغى، في العمل الروائي، فلا تترك مجالا للمشكّلات السردية الأخرى؛ فكان لا شيء في الرواية غير الشخصية وغطرستها، واختيالها وغلوائها.

وأكثر من ذلك أن الروائيين كانوا يشقون على أنفسهم، ويعنتونها أشق الإعنات حتى يستويَ لهم وضّعُ «حالة مدنية» لشخصياتهم: فإذا هي لها نسب معروف، وشجرة انتماء... لقد كان الروائيون التقليديون لا يعرفون، أو لا يكادون يعرفون، إلا ما يسمى في تقنيات السرد الروائي: «الرؤية من الخلف»؛ عوضا عن «الرؤية المصاحبة»، أو «الرؤية من الخارج»؛ وهي أحدث أنواع السرد وتقنياته في الرواية المعاصرة. وكانت هذه الرؤية من الخلف تحكم على الروائيين التقليديين، أي على السُراد الذين يتقمصون شخصياتهم، أن يتظاهروا للقارئ بمعرفة كل شيء. فالسارد، أو الراوي، نلفيه دائما متفوقا على الشخصيات[1].

وكذلك نجد النظرة التقليدية إلى الصلة بين الراوي وشخصيات روايته تمثُل في أنه يعرف كل شيء عن هذه الشخصيات؛ وهو، بالضرورة، أعلم منها وأدرى. وعلى أننا لا نود، في هذا المقام، أن نذهب إلى أكثر مما ذهبنا إليه في التعرض لتقنيات الرواية التقليديةِ البناءِ.

ويبدو أن الإنسان ، في عصرنا هذا، ضجر بتلك التقنيات الكلاسيكية للكتابة الروائية ونفر منها نفورا، واستمرّ طعمَها؛ كما استمرّ طعمَ رواية «التحليل النفسي»، أو ما كان يسمى كذلك، ولم يرتح إليها. إن الإنسان اغتدى كأنه «جسم دون روح؛ تهزه قوات معادية؛ وهو لم يكُ شيئا غير ما يبدو عليه في الخارج»[2] ولعل الضجة الملفوفة بالصمت، والتي رفع هواة النزعة النفسانية عقائرَهم بها، والذين اعتقدوا أنهم، بواسطتها، استطاعوا التولج في أعماق الإنسان، لم تكُ، في حقيقة أمرها، إلا صمتا ميتا[3].

لقد طحنت الإنسان، في هذا العصر الممزق، هذه الحضارةُ الميكانيكية. وهو يكابد أكثر ما يعانيه من هذا الثالوث المحتوم: الجوع، والجنس، والطبقية. ذلك بأننا نلفي وراء كل من هذه الحتميات الثلاث واحدا من ثلاثة مفكرين

عالميين: ماركس، وفرويد، وبافلوف[4].

وإذن، فلا يمكن، من الوجهة الحضارية، أن تكتب الرواية في الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة التي كانت تُكتَب بها في القرن التاسع عشر، وبداية هذا القرن أيضا. إنه لايجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون أن تَتـرِكَ أي أثر في الفنون والآداب والمناهج وطرائق التفكير. إن البعد الشاسع بين حضارة البخار، وحضارة الإعلام الآلي بكل مستكشفاته وطاقاته وآفاقه العجيبة؛ هو الفرّق نفسه الذي يجب أن يكون بين الرواية التقليدية، التي تتحدث عن الفرَس والعربة والآلة البخارية أو الآلة اليدوية البدائية؛ فإنما تلك آفاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ لها حدودا لا تجاوزها، وآفاقا لا تعدوها... وبين الروايةِ الجديدة التي وُلِدتْ مع غزو الفضاء، وتطور الأبحاث الإلكترونية المثيرة في معظم مجالات الحياة؛ والتي من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات، والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطئ إذا أطلقت، ولا ترحم إذا فُجّرت.

إن الرواية الجديدة إذن ميلاد طبيعي، وظاهرة أدبية عصرية كأي ظاهرة حضارية أخرى فما العوامل التي أفضت إلى نشأتها، وظهورها؟

أولا: الرواية الجديدة وعوامل النشأة:

تضافرت عوامل كثيرة: بعضها تاريخي، وبعضها حضاري (كما أسلفنا الإشارة)، وبعضها ثقافي؛ لتدفع بعجلة الرواية إلى مأزق تفجرت منه الرواية الجديدة، واتخذت لنفسها طرقا عريضة تسير فيها، وأنشأت لها عالما رحيبا تضطرب في مناكبه: وذلك تحت ألف لباس، وبوجه فني يتشكل في ألف صورة، وبلغة جديدة تَتَأَسْلَب بألف أسلوب. فتحت هذه المعطيات المتوالجة المتلازمة، نشأت الرواية الجديدة تعبيرا عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر: فهي مرآة، في رأينا، للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكه وعبثه وشقائه. ولعل من بين العوامل الكبرى التي أفضت إلى تغيير كثير من المفاهيم الحضارية، والسياسية، والفنية، ومنها جنس الرواية:

1. الحرب العالمية الثانية:

لقد كان للحرب العالمية الثانية، حقا، نتائج عميقة الأغوار، بعيدة الآثار، فأثرتْ في مجريات الأحداث في تسلسلها وتعاقبها، وتشابكها وتفاعلها؛

فأخذ بعضها بتلابيب بعضها الآخر. ذلك لأنه لا ينبغي وقْف نتائج هذه الحرب المدمرة على الميادين السياسية وحدها، والتي من فروعها، أو أصولها، ميلادُ معظم الحركات التحررية في العالم. وحتى ما كان منها مولودا قبل ذلك، أتيح له، بعد وضع تلك الحرب أوزارَها، أن ينمو باطراد، ويعرف وجوده في إطار أقوى وأعمق وأوضح.

لقد انهزمت النازية الجبارة التي همت بالسيطرة على العالم. ولكنها لم تنهزم إلا بعد أن تدمر نصف معالم الحضارة الإنسانية على الأقل؛ بما في ذلك من مبان، ومعامل، وطرق مواصلات... وأبشع من كل ذلك وأفظع، سقوط عشرات من ملايين النساء والأطفال والرجال الذين كانوا وراء توهج تلك الحضارة العمرانية الضخمة. لقد قُتل كثير من العلماء والمفكرين والمخترعين في خضم تلك المَعامع الطاحنة الماحقة. لم تنهزم النازية العاتية، إذن، إلا بعد أن كانت احتلت كثيرا من الأقطار في أوروبا وأفريقيا، بل معظم البلدان الأوروبية: من روسيا شرقا، إلى فرنسا غربا. ومثل ذلك الاحتلال البشع، وإن كان قصير الزمن، ما كان ليمضيَ دون أن يترك آثارَه الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية؛ فكان لا مناص من أن ُيحدث شكا وارتيابا في كثير من القيم، ويُحْدثَ، نتيجة لذلك، تغييرا شديدا في كثير من المفاهيم والأشكال؛ بما في ذلك الفنون على اختلافها من رسم، وشعر، وكتابة، وموسيقى.

ونتيجة لذلك، فإن الرواية التقليدية في شكلها المألوف، في الأدب العالمي، لم تعُدّ شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة، بما كانت تتعامل به خصوصا مع الشخصية؛ وذلك على أساس أنها كائن حي حقيقي ينتمي إلى التاريخ؛ ولاسيما فيما يعود إلى طبيعة رؤية الرواية إلى العالم. إن أهوال تلك الحرب الفظيعة أفضت، بشكل مباشر، إلى التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بعامة، وللرواية بخاصة.

وإذن، فهل يعقل أن تطحن تلك الحرب المهولة معظم أرجاء العالم ثم لا يكون لها أثر مباشر في تطور مسار الفنون والآداب، وفي تغيير طبيعة الرؤية إلى الكون بوجه عام؟

2. الحرب التحريرية الجزائرية:

لا ينازع أحد في أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا. وكما كان الأدب

المقارَن ولد في فرنسا أيضا، فإن الرواية الجديدة مثلُها مثلُه على حد سواء. وإذا كانت ألمانيا اشتهرت بالمذاهب الفلسفية، والنزعات الفكرية العقلانية؛ فإن فرنسا عرفت بالمذاهب الأدبية على اختلافها ـ ولا نكاد نستثني من ذلك إلا الرومنسية ـ وكان لها في ذلك اليد الطولى ابتداء من النزعة الإنسانية إلى النزعات الجديدة التالية لها مثل الكلاسية، والرومنسية (التي عرفتها عن طريق الأدبين الإنجليزي والألماني)، والواقعية، والرمزية، والسريالية؛ وما نشأ عن ذلك، آخرَ الأمر، من نزعات عبثية، كنزعة صمويل بيكيت في كتاباته الإبداعية (مع العلم أن بيكيت غير فرنسي الميلاد)، وكالبِنوية، وحركة التحليل السيماءَوِي، والتقويضية (التفكيكية) على الرغم من أن هذه النزعة فلسفية فكرية حضارية قبل أن تكون أدبية.

وقد اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية باعتراف من بعض الكتاب الفرنسيين أنفسهم، حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي ريمون جان فيقرر أن «ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر»[5]. ذلك لأن هذه الحرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا، كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته قبل ذلك بزمن قصير؛ كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين فبدا ذلك جليا في كتابات كثير منهم، مما ظهر في تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا، إذ ما لايقل عن ثلاث روايات جديدة ظهرت في تلك الأثناء لناطالي صاروط (Nathalie Sarraute)، وهي: Martéreau (1953); le Planétarium (1959); les Fruit d'or (1963). كما ظهرت ستة أعمال روائية أو سردية جديدة لألان روب قريي (A.Robbe - Grillet)، وهي: les Gommes (1953); le Voyeur (1955); la Jalousie (1957); Dans le labyrinthe (1959); l'Année derniére à Marienbad (1961); Instantanés, nouvelles, (1962). وذلك على الرغم من أن العنوان الأخير يمثّل مجموعة قصصيّة، لا رواية جديدة.

كما أن أجرأ الكتابات النقدية وأكثرها جدة، وأبعدها تأثيرا في النقد الغربي ظهرت خلال هذه الفترة، ومنها خصوصا: «الكتابة في الدرجة الصفر» (le Degré zéro de l'écriture)، وكثيرا من المقالات التي نشرت فيما بعد في كتاب مستقل تحت عنوان «مقالات نقدية» (Essais critiques) لرولان بارط (Roland Barthes)، و«عصر الشك» (L'Er du soupçon) لناطالي صاروط.

فهذه الثلاثةُ الكتبُ من مصادر الحداثة الأدبية في فرنسا؛ وقد صدر كتابان منها أثناء فترة حرب التحرير الجزائرية.

3. استكشاف السلاح الذري:

إن الأمريكيين حين أذِنوا لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بقنبلتين ذريتين، عملوا، حتما، على نسف كل القيم الأخلاقية والإنسانيةوالسماوية جميعا، وفتحوا على الإنسانية المتهمجة بابا من الشر لن يوصد أبدا؛ وسيلوح كل حاكم شرير، وكل جبار عنيد؛ باستعمال مثل هذا السلاح إن كان يمتلكه. إن الإنسان المتحضر، وأعتقد الإنسان المتهمج أيضا، ليشمئز ويُلم عليه الذعر المذهل كلما قرأ، أو سمع، أنباء هذه الفعلة الفعلاء؛ وقد يتردد العقل في تصديقها؛ لهولها وشراستها. وربما ستعدها الأجيال الصاعدة، إن قدر لهذه الحياة أن تستمر، مجرد أسطورة من الأساطير. وإن الإنسان ، في الغرب والشرق، ليحس اليوم التهديدَ الذي يساوره، ليلَه ونهاره، ويملأ عليه حياته قلقا وخوفا، وتشاؤما ويأسا. إن هذا السلاح المدمر، إن لم يُتْلَف (ولا نرى أملا في إتلافه؛ لأن إتلافه يعني استواء الصغار مع الكبار؛ وذلك أمر مستحيل، وشأن بعيد)؛ فربما استعمل مستقبلا في حرب جنونية لا ندري مَن يشنها على مَن، من المجانين الذين يحكمون هذا الكوكب؛ وحينئذ سيدمر كل شيء على هذه الأرض.

إن أي كاتب مفكر حين يذكر هذا السلاح المخبأ لفعل الشر وتبييت الدمار، وتخريب الأرض، لَيُصاب بالذهول، والغثيان النفسي، ويغتدي مرتابا في قيمة هذه الحياة التي أصبح استمرار بقائها مرهونا بتعقل من يمتلكون هذا السلاح، أو جنونهم. مع ما نعلم من أن الذين يمتلكون هذا السلاح الجهنمي هم قوم يستحلون شرب الخمر؛ وإنا لا نأمن أن يبالغ أحد هؤلاء المالكين لهذا السلاح في احتساء الراح فيفقد عقله، ويأمر بإطلاق الصواريخ الحاملة للرؤوس النووية فتحترق الأرض والسماء وينتهي كل شيء من على هذه الأرض في لحظة واحدة، ومن يستطيع أن يثبت للناس عكس ما ندعي، فيطمئنهم على حياتهم وأرضهم من جنون هؤلاء الناس، وغطرستهم، وإمكان غدرهم بالإنسانية؟

أفلا يكون لهذا العامل الرهيب أثر في إنشاء الرواية الجديدة التي تقوم فلسفتها الأدبية على نبذ القيم، والكفر بالزمان، والتنكر للتاريخ، والاستسلام

إلى العبث والقلق والتشاؤم؟

4 . غزو الفضاء:

ويحل عام واحد وستين وتسعمائة وألف فيغزو السوفياتي يوري غاغارين (Iouri Gagarine) (1934 ـ 1968) الفضاء الخارجي، لأول مرة في التاريخ، فيدور من حول الأرض في مركبته الفضائية العجيبة تحت إعجاب العالم المتحضر وانبهاره معا. ولا تمضي إلا أعوام قليلة على هذا الحدث المثير حتى تنزل مركبة أمريكية مسكونة على سطح القمر برفق، ويشاهد العالم كله الإنسان وهو يتواثب، بفعل انعدام الجاذبية، على سطح القمر البئيس. لقد قضت هذه الرحلة الفضائية على أخيلة الشعراء المساكين فأذهبت نصف الشعر. فقد تبين لعامة الناس أن ذلك القمر البديع الذي كان يؤنسهم وينير عليهم، في ليال معينة من الشهر، مات حين داسته أقدام الناس؛ ولم يعد ذلك القمر المنير الوديع البديع. لقد مات القمر، ومات معه الشعر؛ واضطرب له الخيال اضطرابا شديدا دون أن تفيد الإنسانية أي خير من وراء تلك الرحلة المشؤومة. ولو وزعت الأموال التي أنفقت على تهيئة تلك المركبة وإرسالها مسكونة إلى ما كان يسمى القمر على فقراء العالم لكان ذلك خيرا لهم. لقد مات قمر الشعر، ووُلد مكانه قمر أمريكي أجرد أجدب، لا ماء فيه ولا هواء ولاحياة.

إن كل تلك الأحداث المهولة كانت، بلاريب، وراء نشأة الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير، وعبثيتها الحيرى التي هي، في الحقيقة، بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه وإلحاده وقلقه وخوفه وشقائه؛ وذلك على الرغم من أن الرواية الجديدة تربأ بنفسها عن أن تصور الطباع، أو تكون مرآة مجلوة للمجتمع التي تكتب له؛ كما كانت نظيرتها الرواية التقليدية، في العهد الواقع بين بالزاك (1850 - 1799) (Honoré de Balzak)، وإميل زولا (Emile Zola) (1902 - 1840)؛ حيث كان بالزاك يرى، كما ورد بعض ذلك في مقدمة إحدى أشهر رواياته ـ التي بلغت تسعين رواية: «الكوميديا الإنسانية» (la Comédie humaine) (1842) : بأن المجتمع الفرنسي بمنزلة المؤرخ للأفكار والطبائع والقيم؛ وأنه، هو، لا يعدو كونه سكرتيرا لدى هذا المؤرخ(6) يكتب له، ويسجل كل ما يملي عليه.

إن ميل الروائيين الجدد إلى إلحاق الأذى بالشخصية الروائية ومضايقتها

داخل النص السردي تبلغ، في بعض الأطوار، حد الاضطهاد؛ ثم ميلهم إلى النزعة الأسطورية في تفسير بعض القيم أو تحليلها، وفي تقديم بعض الشخصيات أو رسمها؛ ثم ميلهم إلى تمزيق الحبكة الروائية، كما كانت تعرف في صورتها التقليدية، والاستغناء عنها، في كثير من الأطوار، والاجتزاء بخيط واه من النسج الروائي الممزَق؛ ثم جنوحهم لتدمير التركيبة الزمانية التي ألِفها قراء الروايات، واستبدالهاب «ألواح»: زمنية قابلة للتغير، قادرة على التقدم والتأخر (بالإضافة إلى التقنيات الأخرى التي تكتب عبرها الرواية الجديدة...) : إنما يمثل، في الحقيقة، خيبة الأمل التي يمنى بها الإنسان المعاصر في وجوده الذي يتنازعه الموت والحرب، ويعصف به، نتيجة لذلك، القلق والخوف واليأس.

ولعل الواقعية الأسطورية التي نلحظها، في كثير من الأعمال الروائية الجديدة، أن تعني أسطورية الواقع المعيش، كما تعني السخط على هذا الوجود ذاته. وهذه الأسطورية التي نتحدث عنها ليست صوفية؛ ترفض الحياة الدنيا، وتزهد فيها زُهّدا، وترغَب عنها رُغْبا؛ وإنما هي أسطورية ترفض الصوفية، وتحب الحياة وتهواها، ولكنها، مع ذلك، تقلق فيها، وتضيق بها ضيقا. تحبها وتكرهها، وتبنيها وتهُورُها، تؤمن بها، ثم تشكك في قيمتها. من أجل ذلك كله، اغتدت تعامل الإنسان، الشخصية الروائية المصنوعة من ورق (لا الإنسان بهويته الحقيقية، ووجوده الفيزيقي): كأنه، أو كأنها، شيء مادي لا غير. فقد يحلو للرواية الجديدة أن «تُحَيِّونَ» الإنسان، أو تؤنسن الحيوان، أو تشيّئ الكائن الحي: دون شفقة ولا رحمى. ذلك لأن الإنسان، في تصور بعض أولاء الروائيين الجدد، ومنهم ناطالي صاروط، جسم بلا روح، وهو ليس شيئا غير ما يبدو عليه في الخارج[7]. فكأن الإنسان في منظور هذه الرؤية العابثة المتشائمة ـ الإلحادية ـ جميعا، لا يعدو كونه آلة ميكانيكية. ونحن لا نريد أن نتورط في مناقشة الفلسفة التي تقوم عليها هذه النزعة المادية؛ مخافة أن يعدوَ هذا الفصل طوره.

ويعيد ريمون جان ظهور جنس الرواية الجديدة في الأعوام الخمسين، في فرنسا، إلى ما يشاكه المصادفة، أو العناية اللطيفة؛ حيث إنه لولا وجود ناشر ناشئ هو جيرون لندون الذي أتيح له أن يقوم على رأس إدارة دار نشر باريسية اغتدت، فيما بعد، عالمية الشهرة، وهي: «دار منتصف

الليل»(Edition de Minuit) ؛ ولولا صفات الشجاعة الأدبية التي كان يتحلى بها، وقبوله نشر بعض الروايات «الشاذة» التي قُدمت إليه؛ لما كانت الرواية الجديدة وُجِدت على وجه الإطلاق[8]؛ ولما قامت لها قائمة؛ إذ لا أحد كان يمكن أن يغامر، في تلك الظروف، بنشر ما أقدم على نشره جيرون لندون.

وقد يبدو مبالَغا في هذا الرأي إلى حد ما، أو إلى حد بعيد؛ إذ يصعب ربط ميلاد حركة أدبية كبيرة بشخص ما وحده؛ فلو لم يكن صاحب دار منتصف الليل؛ لكان يجوز أن يكون شخص آخر، أو ربما أشخاص آخرون، يحترفون النشر، ويشجعون هذا اللون من الأدب السردي الجديد الذي كانت له طلائع جادة من قبل في الكتابات الروائية الأمريكية والفرنسية معا، كما سنرى. لكن، ربما، جيرون لندون، كانت له اليد الطولى في الإسراع بنشر بعض هذا النوع الروائي، وإتاحة الفرصة للقراء للاطلاع عليه؛ وذلك على الرغم من أن المقبلين على قراءة الرواية الجديدة كانوا قليلي العدد أول الأمر؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تكاثروا نسبيا؛ ذلك لأن عدد النسخ الذي كان يُطبَع من الروايات التقليدية الشهيرة، كان يجاوز ثلاثمائة ألف نسخة لكل عنوان رواية[9]. ولا يخفي ألان روب قريي خيبة الأمل في قلة عدد القراء المقبلين على الرواية الجديدة ؛ حين يعترف بأن رواياته ، إبان ظهورها، لم يستقبلها القراء استقبالا حسنا، بل استُقبلت بشيء من الصمت والبرْد[10].

ولكن نزعة التجديد، تعايش، حتما، كل فن راق، وكل أديب كبير، وكل جنس أدبي معروف لدى الناس؛ فليس معنى ذلك أن محاولة التجديد لم تكن من قبل، في جنس الرواية؛ ولكن معناه أن بعض أولاء الكتاب الغربيين ساعدتهم عوامل تاريخية وحضارية وجغرافية، فجاءوا يجددون على نحو مثير للانتباه. وقد ظلت فكرة التجديد والتفرد تراود معظم الكتاب والشعراء الذين يرغبون في الظهور بمظهر التميز الفني والأدبي. وهي بعينها التي يعبر عنها فيليب صولير (ولد سنة 1936) حين أجاب عن سؤال وجهه إليه أحد المحققين، بأنه كان يحلم «بكتابة كتاب ذي شأن عظيم؛ يخرج عن نطاق التصنيف، لا يتفق مع أي شكل محدد؛ بحيث يكون رواية، وشعرا، ونقدا، في الوقت ذاته»[11].

ثانيا: حول مصطلح «الرواية الجديدة»، وطلائعها:

يذهب ريمون جان إلى أن صفة «الجديدة» التي توصف بها الرواية، أو صنف من الرواية على الأصح؛ في الوقت الراهن، ليست، في الحقيقة، لا أفضل ولا أسوأ من الوصف الآخر. والوصف الآخر، هنا، هو «التقليدية»؛ أي الرواية التقليدية[12]. ويقرر الكاتب هذا الرأي بناء على حتمية لم تكد تخطئ أي أدب، من الآداب الإنسانية الكبرى، في أوج ازدهاره وتطوره وإقباله على الإبداع الخلاق؛ وهي أن كل أدب، من الوجهة التاريخية، له قديم وجديد. وكل قديم كان جديدا في عهده، وكل جديد سيصبح حتما، يوما ما، قديما. ويضرب لذلك مثلا ببروست مارسيل (1871 ـ 1922) الذي كان روائيا جديدا بالقياس إلى ستاندال (1783 ـ 1842).

وهذا الرأي نفسه كان قرره ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم منذ زهاء أحد عشر قرنا حين قال: « وجعل]الله[كل قديم حديثا في عصره (...)؛ فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعَدون محدَثين(...)؛ ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم؛ وكذلك يكون مَن بعدَهم لِمَن بعْدَنا، كالخريمي، والعتابي، والحسن بن هانئ وأشباههم»[13]. فالنقد العربي، كما نلاحظ، كان اهتدى إلى هذه المسألة منذ قرون بعيدة؛ إذ كل قديم كان في عهده جديدا، حتى إذا مضى عليه شيء كثير أو قليل من الزمن اغتدى قديما.

بيد أن رأي ريمون جان لا يعدم بعض الميل إلى الرواية التقليدية؛ من حيث يحاول اعتبار حركة الرواية الجديدة ظاهرة أدبية طبيعية لا تحمل في طياتها شيئا من الثورة. والحقيقة هي غير ذلك. فالرواية الجامحة هي ثورة جامحة على تقاليد الرواية المعروفة، أو قواعد الرواية التقليدية التي يمثلها بالزاك وزولا وموباسا (Mopassant) وطولسطوي (1828 ـ 1910)، ومارسيل بروست(Marcel Proust) على الرغم من أن كثيرا من هؤلاء حاولوا التجديد قي عالم الرواية بأخيلتهم الرحيبة على نحو، أو على آخر؛ كل في مُتَجَهه الفني والفلسفي والأيديولوجي. ولكن هذا التجديد ظل خجولا لا يكاد يبين عن شكله في كتابات هؤلاء، فلم يرقَ إلى مستوى الثورة على الأشكال القديمة ورفضها صراحة.

ويمكن أن نلمح أمارات الثورية في الكتابة الروائية في رواية «مدام

بوفاري» (Madame Bovary,1857) لفلوبير (Gustave Flaubert)(1821 ـ 1880)، الذي اجتهد في أن يعطي النزعة الواقعية مدلولا محسوسا ينعكس على الوصف، وعلى رسم الشخصيات، ولاسيما شخصية بوفاري المركزية. وتتجلى براعة فلوبير، في هذه الرواية، خصوصا، في واقعية التحليل، وفي صرامة اللغة. بيد أن فلوبير على الرغم من أنه أعطى، أو حاول أن يعطي، في روايته هذه خصوصا، صورة موضوعية للحقيقة؛ فإنه لم يستطع الإفلاتَ من أناقة الأسلوب التي ربما كانت تثقل لغة روايته؛ كما لم يستطع الإفلات من بعض السمات الموروثة عن الخيال الرومنتيكي(14). ولكن هل كان أسلوبه أنيقا، أم كان صارما؟ وهل الأسلوب الرفيع محرم في كتابة الرواية؟ وإذن، فكيف يمكن أن نطلق على الرواية أدبا إذا لم يكن أسلوبها شعريا، على نحو أو على آخر؟ إن هذه الإشكالية تحتاج إلى نقاش معمق لكي تتبلور؛ لأنها تحمل مغالطات مزعجة في النقد العالمي، وبالتالي في النقد العربي المعاصر الذي يؤثر للرواية أن تكون ذات أسلوب هزيل، تجنبا لما يسمى الأسلوب الأنيق.

وحين جاء أندري جيد (André Gide) (1869 ـ 1951) حاول أن يعطيَ للرواية دفعا جديدا؛ وذلك تحت تأثير روائع دوستويوفسكي (Fedor Dostoievski) (1821 ـ 1881)؛ ولكنه، هو أيضا، لم يستطع أن يمرق بالرواية عن إطارها الإنساني التقليدي العام. ومما حاول جيد أن يأتي به من جديد في كتاباته الروائية، أنه رفض أن يكون للشخصية «حالة مدنية» (أي اسم شخصي، ولقب عائلي، وشجرة قبَلية، أو بشرية ينتمي إليها)، وملابس يرتديها، وعلامات مميزة تجعله بطلا مستميزا على مذهب النقاد التقليديين الذين كانوا يرون بأن أساس الرواية الجيدة؛ ومن هؤلاء أرنولد بينيت؛ إنما يكمن في بناء الشخصية، ولا شيء بعد ذلك(15).

ويبدو أن فلوبير تأثر إلى حد كبير ببالزاك (1799 ـ 1850) الذي كان ملأ الدنيا برواياته التي بلغت عددا ضخما، والتي اشتملت في مجموعها على زهاء ألفي شخصية تمثل نماذج مختلفة من المجتمع الفرنسي، في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ونحن حين نتحدث عن التجديد وملامحه لدى أندري جيد؛ فإنما نعني عمله الكبير المعروف تحت عنوان مزيِفو العملة (les Faux-Monnayeurs)(16).

وقد قُرِن جيد في هذا العمل البديع الذي ظهر عام 1926 بجيمس جويس؛ كما عُد عمله «انفجارا لبنيات جنس الرواية»[17]، وأصلا من أصول الرواية الجديدة التي ظهرت في منتصف القرن العشرين. وإذن، فبفضل المشكّلات الجديدة التي أدخلها على الكتابة الروائية في هذا العمل المتميز، ومنها ما نطلق عليه نحن مصطلح «المناجاة». وذلك مقابل المصطلح الغربي(Le monologue intérieur)؛ اغتدت هذه الرواية كأنها مرآة ذات وجوه متعددة. إن من المؤكد أن هذه الرواية تشكّل بداية «عصر الشك» الذي تحدثت عنه ناطالي صاروط من بعد ذلك بزهاء ثلاثين عاما.

إن رواية «مزيفو العملة»، يضاف إليها أعمال جيمس جويس (James Joyce) الإيرلندي الجنسية (1882 ـ 1941) ولاسيما روايته الكبيرة «إيليس»(Ulysse) ، يجب أن يكون لهما أثر قوي في مسار التحولات الكبرى التي طرأت على الرواية العالمية لدى منتصف القرن العشرين، كما أسلفنا القول. ذلك بأن تأثير جويس في تقنيات الكتابة الروائية خلال هذا القرن كان كبيرا حقا. ولقد أجهد كثير من الروائيين في العالم أنفسهم كيما يكتبوا على طريقته[19]. ولكن قلة قليلة، في حقيقة الأمر، من كبار الروائيين، هم الذين أفلحوا في كتابة أدب روائي على طريقة تيار الوعي، ومنهم وليم فولكنير(William Faulkner) (1897 ـ 1962)جائزة نوبل في الآداب، 1949)[20].

ونعود إلى أندري جيد وروايته المذكورة آنفا، والتي نزعم أنها، ربما، كانت من أهم الأعمال الروائية التي كان لها تأثير كبير في نشأة الرواية الجديدة فيما بعد. وقد يكون من العسير التحدث عن الأدب الروائي، في القرن العشرين، في العالم، دون المعاج على رواية «مزيفو العملة»[21].

أما مارسيل بروست (1871 ـ 1922) فقد حاول، جهده، تحويل مسار الرواية في كثير من أصولها العامة. ويكاد النقاد يجمعون على أن هذا التحول تاريخي؛ ويتمثل في روايته الشهيرة «بحثا عن الزمن الضائع» (A la recherche du temps perdu). وكأن هذه الرواية تمثل صرخة ألم وهمّ: فإنما الحياة تذبيل للجسم، وليس الإنسان فيها استمرارية ولكنه انقطاع؛ والذاكرة الخائنة ما أكثر ما تشوه الأشياء حين تحاول استعراض وجوده. فالإنسان هو الكائن الذي لا يستطيع أن يمرق من دائرة نفسه، وقد يكون كاذبا من يحاول إثبات عكس هذا[22].

ومما أضاف بروست، ومعه جويس، إلى مفهوم الرواية وتقنياتها معا؛ أنهما نفيا عنها أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدَمة في صورة فن، أو تكون مجرد حقيقة متحولة في صورة شعرية[23]، وقد اعتُبِرت رواية بروست ـ «بحثا عن الزمن الضائع» ـ تحولا عميقا، مثلها مثل «مزيفو العملة»، و«إيليس»، في مسار جنس الرواية على المستوى العالمي.

ثالثا: ملامح الجِدة لدى كافكا:

لقد برزت ملامح ثورية كثيرة في الأعمال الروائية لفرانز كافكا (Franz Kafka) (1883 ـ 1924)؛ وهو الكاتب التشيكي الجنسية، الألماني اللغة، الذي طالعنا بأعمال روائية تمثل نزعة التجديد والتثوير؛ ولا سيما ما يتمحض لرسم ملامح الشخصيات... وربما يمثل شيئا من ذلك، أو كله، روايتُه الشهيرة «القصر» (le Chàteau) وتمتاز نظرة كافكا إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثية الوجود. ولعل من أجل ذلك نجد كثيرا من كتاباته يتسم بالغموض القاتم، والضبابية الصفيقة. أليس هو الذي يقول: «إني أكتب بخلاف ما أتحدث، وأتحدث على خلاف ما أفكر، وأفكرعلى خلاف ما ينبغي لي أن أفكر ؛ وهكذا دواليك إلى أبعد أبعاد الظلمات»[24]؟ وقد أثار كافكا الذي لم يُعتَرَفْ بقيمته ومكانته الأدبيتين إلا بعد مماته، ألغازا ملغزة من الحياة والكون؛ ولكنه لم يستطع إعطاء أي حل للألغاز التي طرحها في كتاباته[25].

وتتسم كتابات كافكا الروائية، فيما قد يُعَد ثورة في عالم الرواية؛ بالعمق والنضج والسمو والدسامة الفكرية معا. وقد حاول الكاتب أن يجرد الشخصية من خصائصها المدنية: من اسم، ولقب، وطول، وقصر، وعرض، ولون... كما يمثُل ذلك في رمز الكاف(K) الذي رمز به للشخصية المركزية في روايته «القصر»؛ حيث إن هذا الرمز لا ينبغي له أن يعني ، في ظاهر القراءة، شيئا كثيرا؛ ولا سيما إذا قورنت شخصية (ك) بشخصية «الأب غوريو» (le Pére Goriot) لبالزاك، أو «الإخوة كارامازوف» (les Fréres Karamazov) لفيودور دوستويفسكي، حيث إن كافكا، في روايته «القصر»، كما لاحظ بعضَ ذلك ألان روب ـ قريي، اجتزأ بمنح شخصيته المركزية علامة (ك) التي كانت هي الاسم، والحقيقة أن هذا الكاف، أو هذه العلامة الكافية، لا يملك شيئا: فلا أسرة له، ولا وجه...[26]. وربما كانت

هذه الكاف ترمز، من بعض الوجوه حسبما نفترض نحن، على الأقل، لكافكا نفسه؛ ولكن بتغيير الملامح والتعمية عليها ... أو ليست هذه الكاف / الرمز/ هي الحرف الأول من اسم كافكا؟.

وأيا كان الشأن، فإن إطلاق حرف واحد على شخصية روائية، أمرٌ على ما يبدو لنا الآن فيه من بساطة، فإنه لم يُسبَق إليه؛ من أجل ذلك يعده معظم منظري الرواية الغربيين أنه ثورة حقيقية على التقاليد التي كانت تهيمن على الرواية وبنائها، ورسم ملامح شخصياتها.

وعلى الرغم من هذه الثورية، التي تظل نسبية على كل حال، والتي تطبع أعمال كافكا الروائية بعامة، ورواية «القصر» بخاصة؛ فإننا نجد ناطالي صاروط تكتب في عام واحد وسبعين وتسعمائة وألف بباريس، في ندوة الرواية الجديدة، بأنها كانت تصاب بالانقباض حين تفتح رواية لكافكا[27]. وتزعم صاروط أنها حين أمسكت برواية «القصر» عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة وألف لم تستطع أن تمضي في قراءتها، واستثقلت حوارها الدائر بين (ك) الذي «صرخ قائلا»، وبين وبارنابي الذي «أجاب»: استثقالا شديدا؛ ولم تستطع أن تمضي في قراءتها؛ بل أعادتها إلى صديقتها التي كانت أعارتها إياها[28].

ويبدو هذا الرأي شديد التحامل على كافكا، وربما أرسلت صاروط هذا الحكم من موقع وطني لغوي متعصب؛ وإلا فمن يجرؤ على اتهام كافكا بالحرمان في الكتابة الروائية، فيقع الاشمئزاز والنفور من قراءة كتابته؟ إلا أن يكون ذوق ناطالي صاروط، في ذلك العام الذي ذكرت أن صديقة لها أعارتها فيه رواية «القصر» لم يكن قد استوى في تذوق روائع الأدب العالمي، فنعم. إن كتابة الرواية الجديدة ، أو الشعر الجديد؛ لا ينبغي أن ينشأ عن قراءتهما شيء من النفور لدى القارئ المحترف الذي يجب أن يعرف كيف يحاول تذوق روائع الأدب العالمي التي تظل، إلى يومنا هذا، كلاسيكية، لا جديدة، على كل حال، وإلا فما هذا النفور الذي أصاب ناطالي صاروط فعزفت عن قراءة «القصر» التي تعد، باتفاق معظم النقاد العالميين، من أروع روائع كافكا من وجهة، وأنها ضربت في تجديد الكتابة الروائية وتثوير طرائقها بسهم وافر من وجهة أخرى؟

وأيا كان الشأن، فإن مثل هذا الرأي يبرز مدى التباعد الذي يباعد فيما

بين الروائيين «التقليديين» (ولو كان الأمر يتمحض لكافكا المجدد وعظمة قصره)!، والروائيين «الجُدُد» الذين ثاروا ثورة عارمة على كل شيء في الرواية التقليدية البناءِ. ذلك لأن الحوار المستخدم في الكتابة الروائية التقليدية هو مستبشع مستسمج لدى عمالقة الرواية الجديدة؛ ولو كان ذلك الحوار بين شخصيتين من شخصيات كافكا الثائر؛ حيث إن بناء الشخصية، في الرواية الجديدة، منعدمٌ أو كالمنعدم؛ بحيث تذوب ملامح الشخصية بين مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تنصُل عنه. ولعل العوامل التاريخية والحضارية التي أومأنا إلى بعضها، في هذا الفصل، هي التي باعدت الشقة بين روائيي الأمس، وروائيي اليوم؛ أو قل: بين روائيي التقليد، وروائيي الثورة على التقليد.

والحقيقة، كما تعترف ببعض ذلك ناطالي صاروط ذاتها، في موطن آخر من كتاباتها، أن أعمال كافكا الروائية التي التقت بالأعمال الروائية الأمريكية الكبيرة، ولا سيما ابتداء من السنوات العشرين من قرننا هذا، أثبتت، لأول مرة، كم هي كثيرة الحقول التي لا تبرح بورا لم تُطَوَّع، وبِكرا لم تُفترَع... إنها فتحت أبوابا جديدة من الخيال أمام كتاب الرواية، وأتاحت لهم التخلص، أخيرا، من الحسور الحزين الذي كان يحملهم على اختبار كل شيء عن كثب، في الوقت الذي كان يحول بينهم وبين رؤية أبعد من مدى أنوفهم[29].

بين كافكـا ودوستويفسكي

لقد فتح دوستويفسكي الباب على مصراعيه أمام مجال الرواية الأرحب، المجال الذي ليس لآفاقه حدود؛ بينما نجد كافكا يرسم طريق الرواية، أو يحاول إتيان ذلك. وإنه لَلطريق الطويل، الضيق معا. حقا، إن كافكا لم يدفع بجنس الرواية إلا في اتجاه واحد؛ ولكنه ذهب في ذلك إلى أبعد الحدود الممكنة[30].

ولقد يقال: إننا نرى شخصيات دوستويفسكي الروائية بشفَا فَـة؛ ولكن هذا الانطباع الذي تبعثه فينا شخصياته غير حقيقي؛ وذلك على الرغم من الأوصاف المقتضبة التي يقدمها بها؛ وذلك ابتغاء مرضاة متطلبات زمانه. لقد كان حقا مضطرا إلى ذلك مجبرا عليه[31]. وإن الذي كانت شخصياتُ

دوستويفسكي تطمح إلى أن تُصبِحَه؛ هو ما ستكون عليه الشخصيات الروائية أكثر فأكثر، من بعد عهده، ليس باعتبارها شخصيات نموذجية مكونة من لحم ودم وعظام؛ ولكن باعتبارها مجرد «أدوات» دعامية؛ أو حاملة لحالات: (Porteur d'état) كثيرا ما تكون مرتجَلةً؛ بل كثيرا ما نلحظها في نفوسنا أيضا[32].

وإذا كانت شخصيات دوستويفسكي تبدو طيبة، يقودها الراوية إلى أحضان عالم مفعم بالأخُوة، فنلفيها تبحث عن ضرب من التولج المشترك، أو عن اندماج مطلق للنفوس البشرية... فإن جهود شخصيات كافكا تختلف عن ذلك اختلافا كثيرا؛ إنها تجنح للمضي إلى غاية قاصرة وبعيدة في الوقت ذاته[33]. ومن البرهانات على بعض ذلك أن (ك) التي اختصرت اسما كاملا لشخصية كبيرة في رواية «القصر» تعني، فيما تعنيه، حرمان الشخصية من الامتيازات التي كانت تتبوؤها لدى الروائيين قبله. وإن ذلك قد لا يعني إلا الأهمية المحدودة التي أعطاها الكاتب كافهُ هذا، أو كافه هذه؛ فغُدَّتْ مجرد دعامة من الدعائم التي يقوم عليها عمله الروائي؛ وليس هدفا في حد ذاته كان يريد بلوغه، أو لُبانة كان يريد قضاها.

رابعا: المدرسة الوجودية:

لقد سيطرت المدرسة الوجودية التي كان يتزعمها جان بول سارتر (J.Paule Sartre)، في فرنسا، وربما خارجها أيضا (إذ يعد سارتر أكثر الكتاب الفرنسيين مقروئية خارج فرنسا): زهاء خمسة عشر عاما؛ وذلك ابتداء من ظهور عمله الأدبي الكبير: «الغثيان» (la Nausée) عام ثمانية وثلاثين وتسعمائة وألف إلى ظهور (les Mandarins) لسيمون دي بوفوار ـ زوجه ـ(Simone de Beauvoir) (1954)[34]. وقد كانت الأعمال الروائية الكبيرة، في فرنسا، استمرارا لمفهوم الرواية ذات النزعة الإنسانية: أي الرواية التي تمجد الإنسان، وتثق فيه، وتدافع عنه بما هو قيمة على هذه الأرض. ولكن «الغثيان» لسارتر، كما يزعم ميشال ريموند، كانت كتابا عظيما، بيد أنها لم تعْدُ أن تكون رواية صغيرة. ويعكس مضمون هذه الرواية السارترية التي أحدثت ضجة أدبية واسعة، في فرنسا وخارجها، تجربة فلسفية أصيلة؛ كما ينبئ عن استكشاف وجود يكتسح النفس من جميع أقطارها[35]. وقد

ألفينا، أثناء ذلك، سارتر ينقم من فن الرواية حين يقرر: «إننا حين نحيا، لاشيء يحدث. فالديكور يتغير، والناس يدخلون ويخرجون. وهذا كل ما في الأمر!»[36].

ومن الأفكار التي طرحت في العمل السارتري المذكور أنه لايمكن لوجودنا الحقيقي، بأي وجه من الوجوه، أن تجري مجرياته على نحو ما يحدث للوجود في جنس الرواية. (ولكن هذه الرؤية، في الحقيقة، لا تنأى كثيرا عن رؤية كل من بروست وجويس التي تنهض على نفْيِ كون الرواية شكلا مرتجلا للحياة المقدَمة إلى القارئ في صورة من الفن جميلة؛ كما تنهض أيضا على نفي كون الرواية حقيقة متحولة في شكل شعري (La réalité transfigurée en poésie)[37]. ومن الواضح أن هذه الرؤية تناقض النزعة الواقعية في الفن؛ وهي التي تنهض على رسم المجتمع كما هو، لا كما يجب أن يكون؛ ومن دون محاولة البحث عن تقديمه في إطار مثالي؛ و ذلك بروح من الموضوعية الكلية؛ بصرف النظر عن ردود الفعل العنيفة التي قد يتلقى بها الجمهور هذا الأدب الواقعي الذي يرسمه كما هو، على الطبيعة السمحة[38]. أي أن الوجود في حقيقته الثابتة القائمة، هو شيء يختلف عن الوجود الذي تصوره الأعمال الأدبية بعامة، والأعمال الروائية بخاصة. ويبدو أن سارتر تأثر في كتابة غثيانه ببعض كتابات كافكا. وقد أجمع النقاد الغربيون على أن هذا العمل ليس رواية ذات تقنيات عالية، كما كنا استشهدنا برأي ميشال ريموند حول كتاب الغثيان منذ قليل،بمقدار ما هو ضرب من حديث عن منهج «حيث إن الراوية (السارد) يستكشف حقيقة واحدة، هي الوجود؛ فيضطر إلى الشك في كل شيء؛ بما في ذلك الشك في نفسه...»[39].

ومع ذلك فقد انتهت «الغثيان على بصيص شاحب من الأمل في أن الفن هو وسيلة للإفلات من الوجود»[40]. وبذلك يمكن أن نتفق مع أحد النقاد الفرنسيين في أن رواية «الغثيان» «تمثل نهاية الرواية»[41].

بيد أن سارتر سرعان ما عدل عن رأيه، المتمثل في إمكان العثور على الحل في النتاج الأدبي الذي ظل يبشر به في كتابه «الغثيان»؛ وذلك حين دبج روايته الثانية الشهيرة وهي «دروب الحرية» (les Chemins de la liberté) إذ ذهب في هذا العمل الأدبي الجميل إلى أن الحل للمشكلة الوجودية

يمكن أن يكمُنَ في الالتزام السياسي.

ودون أن نتورط تورطا في الحديث عن أعمال سارتر الأخرى، ذات الشهرة العالمية، مثل «الجدار» (le Mur) وهو مجموعة قصصية (1939)، ومسرحية «الذباب»(les Mouches) (1942)؛ فإنه علينا أن نومئ، فقط، إلى أن سارتر استطاع أن يهز النقد الأدبي في العالم كله، ويذَر بصماته عليه. ومن ذلك أنه كان واحدا من أوائل من لاحظ أنه «إذا كان المؤلف هو الذي يكتب الأثر الأدبي؛ فإن القارئ هو الذي يفسره ويؤوله. ومن دونه يغتدي العمل الإبداعي نِسّيا منسيا؛ فلا تعرف له قيمة»[42].

بقي أن نعرف، آخر الأمر، رأي سارتر في الرواية الجديدة؛ فقد كان يأبى أن يطلق عليها هذا المصطلح؛ ولكنه كان يؤثر أن يطلق عليها «ضد الرواية»(Anti-roman) . وكان يرى بأن «الروايات المضادة (للرواية) تحتفظ بالشكل الظاهر للرواية ومحيطها. فهي، من أجل ذلك، نتاجات خيال تقدم بين أيدينا شخصيات خيالية، وتقص علينا بعض حكاياتهم. ولكنها، ولكيما تخيب الأمل أكثر، نجدها تنكر الرواية، بواسطة الرواية نفسها! وتخربها على مرأى منا، في الوقت الذي يخيل إلينا أنها تبنيها؛ وتكتب الرواية عن رواية يستحيل أن تكون...»[43].

ولكن سارتر يعترف، آخرَ الأمر، بأن «هذه النتاجات الروائية الغريبة والعسيرة التصنيف لا تدل، في شيء، على ضعف الجنس الروائي، ولكنها تثبت، فقط، أننا نحيا في عهد من التأمل؛ وأن الرواية هي بصدد القيام بتأملات حوال نفسها»[44].

ولا ينبغي أن يخفى رأي سارتر حول الرواية الجديدة؛ فهو، كما نقرأ ما بين السطور، رأي سيئ فيها؛ والعبارات التي استشهدنا بها من كتاباته حول هذا الموضوع تكشف عن خيبته في هذه الرواية التي لم يستطع هضمها. لكن سارتر لم يرد إنكار الحال السيئة التي آل إليها أمر هذه الرواية، وما اغتدت تتخبط فيه. وربما وقعت الرواية فيما وقعت فيه لأن وسائل التعبير الفني الجديدة أسهمت في توسعة الدائرة التي أصبحت الرواية تتيه فيها؛ ومن هذه الوسائل الإذاعة، والتلفزة، وخصوصا السينما. لكن هذا الافتراض الذي يسوقه ميشال ريموند حجة بين يديه[45]، لا ينبغي له أن يصادف القبول لدى العقل المتأمل؛ ذلك لأن السينما نفسها كثيرا ما تقوم على

الأعمال الروائية؛ ولأن الإذاعة لا تتعارض، هي أيضا، مع الرواية؛ بل ربما ألفيناها تغذوها، وتقدم إليها الطعام الشهي. ولا يقال إلا نحو ذلك في التلفزة التي اغتدت اليوم تقوم على المسلسلات الطويلة التي كثيرا ما تقوم، هي أيضا، على أعمال روائية. فأين العلة الحقيقية إذن؟

على الرغم من أن العثور على هذه العلة، بدقة، مما يعسر على الباحث ويعتاص؛ ولا سيما في مقال عام كهذا الذي نعقده لقضية ذات أذناب طويلة؛ فإننا نحسب أن هذا العصر الذي نحياه اغتدى هو نفسه أزمة مستمرة: سكنا، ومواصلات؛ وفي بعض الأطوار: مواد غذائية في كثير من البلدان الفقيرة أو التي لا تحسن تسيير شؤون بيتها الوطني. فلكل عالم أزمته؛ فإذا كان أحد العالمَيْن الاثنين، أو العوالم المتعددة، يشكو أو يتخوف من نفاد الطاقة، ويضج من التضخم المتصاعد، والبطالة التي لا تفتأ تتفشى في القادرين على العمل؛ فإن العالم الآخر يشكو من نقص في المواد الغذائية، ويخشى أن تطحنه المجاعة، بعد أن باع معادنه وخيراته بأبخس الأثمان للأغنياء ، أو سُلِبت منه بالمجان، على عهد الاستعمار... يضاف إلى كل ذلك تزايد المواليد بشكل جنوني، مما أفضى إلى تفشي المجاعات، والأمراض، وكل المصائب والأهوال؛ مع تناقص المياه، وتضاؤل الأرزاق.

فإذا انضاف إلى هذه العوامل، ما كنا ذكرناه في صدر هذه المقالة، من العوامل الأخرى، اقتنعنا بأن المآل الذي آلت إليه ، اليوم الرواية أمرٌ طبيعي إلى حد كبير. إنه زمن التمزق، واليأس، والحروب، والظلم، والغدر، وتطبيق قانون الغاب: القوي يأكل الضعيف، والكبير يدوس الصغير، والصغير لا يحترم الكبير. كأن زمننا هذا أبو الأزمنة في الشر... ليس إلا.

خامسا: المدرسة الروائية الأمريكية:

قد يكون من العسير، وربما من الجحود، أن يحاول محاول معالجة الرواية العالمية المعاصرة دون التوقف وقفة، ولو على هون ما، لدى المدرسة الروائية الأمريكية التي أبدعت كثيرا، وأعطت أعمالا كبيرة للعالم في جنسها؛ ولاسيما فيما يتمحض للتقنيات الجديدة؛ وهي التي تعنينا، هنا والآن، أكثر من سَوائِها. ولعل أول ما ينبغي أن نلاحظ أن الرواية الأمريكية ازدهرت فيما بعد الحرب العالمية الأولى بفضل طائفة من الروائيين الشباب،

الذين تأثروا بما أفرزته الحرب العالمية الأولى من ويلات وكوارث. ويضاف إلى هذا العامل المركزي استكشافُهم العالم الأوروبي عن كثب بفضل تطور المواصلات[46].

ومما أضافه الروائيون الأمريكيون إلى جنس الرواية من تقنيات الكتابة، وأشكال السرد ؛ طائفةٌ من التقنيات السينمائية التي كانت لا تفتأ جديدة يتنافس مخرجو الأفلام في المزيد من ابتكار طرائق لها لا تكاد تنتهي؛ بحيث يفضي بعضها إلى بعض، ويمسك بعضها بتلابيب بعض. وببعض ذلك أنشأ أقطاب هذه المدرسة الروائية ما أطلقوا عليه:«المدرسة البيهافْيورية» (L'école behavioriste)؛ ويعني هذا الإطلاق «وصفَ العواطف بوصف السلوك والحركات والمواقف التي قد تبدو، لأول وهلة، دون معنى؛ ولكن انطلاقا منها، يُدّعى القارئ إلى إعادة بناء الشخصية الحقيقية للشخصيات»[47].

وقد استطاعت هذه الأشكال التقنية أن تغير موقف الكاتب الروائي رأسا على عقب؛ فاضطر إلى التحرر من الذاتية؛ نظريا على الأقل، بعد أن كان إلى ذلك الحين، يمزج الذاتية بالموضوعية. وهو حتى حين أصبح يرسم عواطفه الخاصة داخل الرواية، فإنما أنشأ يأتي ذلك من الخارج. فكأن الأمر يتمحض لشيء مرئي من ملاحِظ أجنبي[48].

ونجد شيئا من هذه التقنيات يمثُل في أعمال كاتبين أمريكيين عالميَي الصيت، وهما أرنست هيمينغواي (Ernest Hemingway) (1898 ـ 1961) (جائزة نوبل للآداب: 1954)؛ وجون دوص باصوص (John Dos Passos) (1896 ـ 1970). وكان الناس يتحدثون عن هذه التقنيات على أنها تقنيات «السرد الأمريكية ذات النزعة الموضوعية»[49].

ونلفي معظم الروايات التي كتبت في تلك الفترة تنتقد مساوئ المجتمع الأمريكي، الذي عرف أزمة اقتصادية خانقة ابتداء من عام تسعة وعشرين وتسعمائة وألف. ويعتقد كثير من النقاد في أوربا أنه لولا هذه المدرسة الروائية الجريئة لما كان وجود، فيما بعد، للرواية الجديدة. وهي المدرسة التي هاجمت، من جملة ما هاجمته من تقنيات الرواية التقليدية، البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل الزمني، في صورته الرتيبة، وتتقيد به؛ ففجروا فكرة الزمان والحيز (Le temps et l'espace)؛ وعمَدوا

إلى بنـاء روائي فوري بواسـطة الفـلاشـات المركب بعضـها فـوق بعض (Flashes justaposés)؛ وبواسطة الصور الآتية من أحياز مختلفة متجاوزة الزمن. لقد اجتهدوا في تكثيف الحقيقة الكلية في حيز كتاب.

ومـن اسـتكشـافـات هـذه المدرسـة الـروائيـة تـقـنـيـة «المـنـاجـاة» (Le monologue intérieur) ومـمـا زاد هـذه المدرسة تطورا استكشافات فرويد في مجال التحليل النفسي مما أفضى إلى طريقة جديدة في التمكين للشخصية من النماء والحياة بشكل مثير داخل العمل الـروائـي. وهـي طريقـة تـزعـم لنفسها الموضوعية لأنها ترفض التعويل على العواطف في الوصف والتحليل. أرأيت أن الكاتب يضعنا أمام جريان التفكير، أو تيـار الوعي، كما يلتعج في فيض اللغة الجـوّانيـة (Le langage intérieur)[52].

وعلى الرغم من أن هذه الموضوعية التي تدعيها المدرسة البيهافيورية، ظلت أساسا أدبية؛ فإنها فتحت مجالا رحيبا أمام سلوك «علمي» يسلكه الروائي بحيث يقوم مقاما محايدا؛ متخذا من الموضوعيـة طريقـة لـه في تدبيج عمله الروائي؛ وفي التعامل مع شخصيات روايته ومواقفهم، وعواطفهم ولغتهم أيضا. وبمثل ذلك، أتاحت هذه المدرسة للقارئ، أي بواسطة الطريقة التي تشبه عملية جراحية حقيقية تجرَى على الشخصية: أن يلاحظ بنفسه، ودون واسطة، تطور الظاهرة المنغلقة داخل وعي الشخصية، أو داخل نصف وعيها.

لقد تحررت الرواية في العالم، بفضل بعض هذه التقنيات الجديدة، من كثير من القيود البلاغية، والديباجة الأسلوبية المبالغ فيها. كما حررتها من كثير من العناصر التي ظلت تـرزح تحـتها زمنا متطاولارواية التحليـل (Le roman d'analyse)[53].

هل الرواية الجديدة مدرسة؟

وبسؤال آخرمناقض: هل الرواية التـقـليـديـة مـدرسـة، فـتكون الـروايـة الجديدة مدرسة مناقضة لها؟ إننا إن تأملنا الأفكار والفلسفات والقيم والتمردات التي حملت الرواية الجديدة لواءها، ودافعت عنها في الكتابات الكثيرة، والندوات المعقودة في باريس للرواية الجديةبعامة أولا[54]، ثم لكل روائي على حدة ثانيا[55]، ثم في الكتب النقدية الكثيرة التي كتبها روائيون

جُدُدٌ أمثال ألان روب قريي، وميشال بيطور، وناطالي صاروط؛ مضافا إليها كتب النقاد الجدد أمثال جان ريكاردو، ورولان بارط، وجيرار جينات: نحس بأننا أمام مدرسة روائية كبيرة الشأن؛ لكننا ألفينا رولان بارط يكتب مقالة قصيرة، ولكنها مثيرة عام 1958بعنوان «لاتوجد مدرسة لروب قريي» (Il n‘y a pas d‘école RobbeGrillet) [56]؛ يزعم فيها أن ليس هناك مدرسة للرواية الجديدة بفرنسا.

ونحن لا نرى رأي بارط، ولا نحسبه كان جادا في تقريره؛ ولعله أن يكون شطحة من شطحاته التي يعبر فيها عن غير ما يعتقد، أو يفكر؛ وإلا فمَن العقلاء في فرنسا، أو خارج فرنسا، يعتقد ما اعتقد بارط الذي يزعم أن كتابات الرواية الجديدة لاتمثل مدرسة، وما ينبغي لها... وإن لم تكن كتابات الرواية الجديدة لا تستطيع أن تمثل مدرسة روائية، فأي كتابة ترقى إلى ذلك؟ وهل كتب ألان روب قريي كما كان يكتب بالزاك وزولا وفلوبير، وحتى مارسيل بروست، وأندري جيد؛ فنزعم للناس أنه لايمثل مدرسة، لا هو ولا أصحابه من كتاب الرواية الجديدة؟

ومما يحمل بارط على تجريد ألان روب قريي من مدرسيته الروائية أنه يقيم أعماله على الفلسفة السلبية، بينما هذه السلبية التي تطبع أعماله الروائية لا تلبث أن تستحيل إلى إيجابية؛ وأنه، نتيجة لذلك، لا يمتلك الدرجة الصفر من الشكل[57].

على حين أن رولان بارط يزعم، في المقالة نفسها، أن ميشال بيطور في روايته الشهيرة «التحوير» (la Modification) يختلف ، في كل التفاصيل الفنية والتقنية، عن روب قريي في أعماله، التي يرى بارط أن «الغيرة» (la Jalousie) أفضلها وأرقاها، لأن روب قريي استعمل فيها الرمز. ولم يجئ إلا ذلك ميشال بيطور في «التحوير» حيث إن فيها عالمين اثنين رامزين: عالم الحرف: ويمثل في السفر من باريس إلى روما بالقطار؛ وعالم المعنى: ويمثل في الوعي القادر على تحوير مشروعه. ويرى بارط أن فن الكتابة، لدى بيطور، ينهض على الرمزية؛ إذ مهما يكن في كتابة بيطور «من أناقة وتعتيم على إجراء كتابته؛ فإن فن بيطور يظل متسما بالرمزية: ذلك لأن السفر يجب أن يعني شيئا ما، المسار الحيزي (الفضائي، باصطلاح غيرنا)، والمسار الزمني، ثم المسار الروحي (أو المتمحض للذاكرة)؛ وهي رموز قادرة على التغيير من

تلك الأناقة والتعتيم»[58].

ونحن نعتقد أن الكتابة، داخل المدرسة الفنية الواحدة، كثيرا ما تختلف، بل يجب أن تختلف . ففي الاختلاف تكمن دلالة الأشياء. ومن دون اختلاف لا تكون دلالة. وإن الاختلاف الذي يلحظ على كتابة ميشال بيطور لا يعني أنه يستطيع الخروج من جلد الرواية الجديدة؛ مثل كلود سيمون، وناطالي صاروط، وألان روب قريي نفسه. ولكن لا ينبغي أن يكتب هؤلاء حرفيا؛ فيكون بعضُهم جزءا من بعضِهم الآخر؛ فتكون تلك المدرسة مدرسة البَبّغاوات!

وكما أن التماثل يكون انسجاما، فإن التباين، في مثل هذه الأطوار، يكون، هو أيضا، ضربا من الانسجام؛ ذلك لأن الاختلاف الذي يحدث عبر مدرسة روائية واحدة، أو عبر مدرسة نقدية واحدة، لا يعني اختلاف تعارض، ولكنه يعني اختلاف تكامل. إذ لا بيطور زعم يوما ما أنه يكتب ضد الرواية الجديدة، أو خارج إطارها الفني والشكلي، ولا ألان روب قريي ولا أيٌّ من جميع كتاب الرواية الجديدة.

وإذن، فنحن نرى أن الرواية تشكل مدرسة أدبية بامتياز، وإن لم تكن هذه الرواية الجديدة مدرسة أدبية، فلا نعتقد أنه يوجد مدرسة أدبية أخرى في العالم، لا قبلها ولا بعدها؛ إذ كانت الرواية الجديدة توفر فيها جميع المعطيات، والعناصر، والإجراءات، والفلسفات، والتمردات، والإنكارات، والرفوض (إذا صح أن نجمع لفظ «الرفض»)، وكل ما ألِف الناس أن يقرأوه في الكتابة التقليدية في الرواية، والتشكيل الفني الراقي الموظَف بوعي فلسفي... فكيف لاتكون، إذن، مدرسة؟ ونحن ليس يعنينا هنا أن نصدر حكم مفاضلة ساذجا؛ فنتعصب للرواية الجديدة على الرواية التقليدية، أو للرواية التقليدية على الرواية الجديدة؛ فإن إصدار مثل هذا الحكم، منا أو من سَوائنا، لا يُقْعِد ولا يقيم، والذين يجازفون في إصدار مثل هذه الأحكام لا نحسبهم ممن وفقهم الله للسداد، وإلا فما يحمل ناقدا من النقاد على ذلك وهو في سعة من أمره؟ الجديد جميل، والقديم جميل. والجديد رديء، والقديم رديء. ويجب أن نستمتع بقراءة الأدب الراقي جديده وغير جديده. وهذا كل ما في الأمر. ولا أمر آخر.

وبعد، فإن الرواية الجديدة، كما يطلق عليها أصحاب منتصف الليل، أو

«ضد الرواية» كما أطلق عليها سارتر عام تسعة وأربعين وتسعمائة وألف: لم تقم طفرة، ولم تنبت دون جذور؛ ولكنها جاءت نتيجة حتمية لعوامل كثيرة: سياسية، وحضارية، وثقافية، وأيديولوجية، واقتصادية أيضا... ولا ينبغي، مهما ادعى أصحاب الرواية الجديدة وأشياعها جميعا، من رفض للرواية التقليدية، أو سخرية بتقنياتها؛ إهمال ما كان للمفكرين والروائيين العالميين الذين سبقوهم، من فضل وطول في تمهيدهم لتجديد جِلد الرواية وتطويرها . ومن أولئك يمكن أن نذكر طائفة أمثال ماركس، وفرويد، وبروست، وجويس، وكافكا، وبريخت، وجيد، وهيمينغواي، ودوص باصوص، وكامي، وجيد، وسارتر وسَوائهم من كبار المفكرين والأدباء الذين هزوا الأدب العالمي هزا عنيفا في القرن العشرين خصوصا، وأثروا في اتجاه مسراه؛ وذلك بتطلعهم إلى عالم حالم أمثل لوظيفة الأدب الروائي ودوره في الحياة: اجتماعيا، وحضاريا، وجماليا.

3 الشخصيـــة: الماهية / البناء / الإشكاليـــة

الشخصية! هذا العالم المعقد الشديدُ التركيبِ، المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود. حاول بالزاك أن يجعل من رواياته مرآة تعكس كل طبائع الناس الذين يشكلون المجتمع الذي يكتب له، وعنه، في الوقت ذاته: بما كان فيهم من عيوب، وبما كان فيهم من عواطف، وبما كان في قلوبهم من أحقاد، وبما كان في نفوسهم من شرور، وبما كانوا يكابدونه من آلام وأهوال في حياتهم اليومية التي كانت، ولم تبرح، تفرض وجود كثير من العلاقات. كان الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي؛ فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي. لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، ووقائعهم أيضا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة، ومن حيث الاقتصاد، ومن حيث العلاقات العامة على اختلافها فيما بينهم بما

يكتنفها من حسد وحقد، وطموح وتنافس؛ ولكن في جفاف الأرقام، وفجاجة الأحداث.

لقد اجتهد الروائي التقليدي في أن يفيد من التاريخ، فيستند إلى بعض عناصره، ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ فيبلورها في كتابة أدبية مخضلة بالعطر والجمال والأناقة. لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها الأذكياء بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها هو أمر مستند إلى الواقع؛ وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي، أو الواقعي، بحق وصدق. لقد أحس القراء بأن الروائيين يخدعونهم، ويكذبون عليهم؛ كما يخدعهم مخرجو الأفلام السينمائية؛ وأدركوا أنها لعبة حقيرة أن يحاول الراشد من الناس خداع راشد مثله.

إن في الناس الفقيرَ والغني، والقوي والضعيف، والصغير والكبير، والمرأة والرجل، واللئيم والكريم، والشهم والدنيء، والعالم والجاهل، والصادق والكاذب، والسفيه والحليم، والمتشدد والمتسامح... وما لا يحصى من الطباع والخلال... فأرادت الرواية التقليدية، أو الرواية دون وصف، أن تنهض بعبء وصّف هذه النماذج البشرية العجيبةِ التركيبِ، والغريبة الأطوار؛ فتعبت وأتعبت، وضلت وأضلت؛ فلم تُفْضِ إلى شيء يذكر.

وكانت المشكلة كلها تمثُل في: هل يكتب الروائي أدبا، أم يكتب تاريخا؟ وإذا كتب الأدبَ فكيف سيكون موقفه من التاريخ؟ أو قل: كيف سيكون موقف التاريخ منه؟ وإذا كتب تاريخاً، فهل هو يمتلك الثقافة التاريخية، والمنهج التاريخي، لتسجيل أحداث المجتمع؟ ثم لِمَ يَدَّعي الروائي، في الحال الثانية، بما ليس له به علم؛ فيزعم لقرائه أنه يقدم إليهم أشخاصا لا شخصيات؛ والحال إنه إنما يقدم إليهم شخصيات لا أشخاصا؟ وما هذا الموقف الذي ورطت الرواية التقليديةُ البناءِ نفسها فيه، واتخذت موقعها منه؛ بمحاولة الإفلات من مجالها الطبيعي الذي هو الخيال الخالص، والأدبية المحضة، إلى مجال الواقع الفِج الذي هو مجال التاريخ الصارم؟

ولعل هذه الورطة التي وقعت للرواية التقليدية نشأت عنها ورطة أخرى امتدت إلى حقل المصطلح النقدي، حيث ألفينا معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح «شخص»؛ وهم يريدون به إلى الشخصية، ويجمعونه على شخوص.

والحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش خ ص، وذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة. فكأن المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلا شيئا من ذلك؛ إذ إن قولهم: «Personnage» إنما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحية العاقة الماثلة في قولهم الآخر «Personne». فالمسألة الدلالية، وقبلها الاشتقاقية في اللغات الغربية محسومة؛ بينما هي في اللغة العربية معرضة لبعض الاضطراب؛ لأننا لو مضينا على تمثل الدلالة الغربية وفلسفة الاشتقاق في اللغة الفرنسية خصوصا؛ لكان المصطلح هو «شخْصَنَة» لا «شخصية»؛ وذلك على أساس أن الشخصنة مصدر متعد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى.

ذلك، وإنا كنا لاحظنا أن محسن جاسم الموسوي، ولويس عوض، ومصطفى التواتي، وشوقي ضيف، وفاطمة الزهراء سعيد... لا يميزون، تمييزا واضحا، بين الشخصية، والشخص، والبطل؛ فيعدونها شيئا واحدا، ويستريحون[1].

وأيا كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلا للمصطلح الغربي «Personnage» هو «شخصية»؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلا، ويموت حقا. بينما إطلاق الشخصية لايخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية، زئبقي الدلالة فارتأينا تمحيضه، لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة.

وتنهض الرواية التقليدية على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات: كالشخصية، والحبكة، والزمان، والحيز (المكان)، والحدث، واللغة... وتستميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض؛ إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما، أو بحركة ما، أو بعاطفة ما، أو بهوس ما، أو بمبرر ما، أو بدافع ما... فالشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي

وكل الكاتب إليها إنجازه. وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وأيديولوجيته: أي فلسفته في الحياة.

وتُعامَل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...؛ ذلك بأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتبُ رواية تقليديٌ (بالزاك - إميل زولا - نجيب محفوظ...). ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بنائها في العمل الروائي، كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الأيديولوجيا السياسية من وجهة أخرى.

فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كلَّ شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لايضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل كل ذلك كنا نلفي كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية، والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي كان يعرف كل شيء، سلفا، عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها...؛ ذلك بأنه هو الذي كان يسوق الحدث من الوراء نحو الأمام سَوْقا صارما، على أساس أنه يعرف كل شيء عن كل ما كان يريد أن يكتبه.

وكان يمكن مَحْوَرَةُ دراسةِ رواية، أو تحليلها، على مجرد شخصيتها دون أن يكون ذلك مستسمَجا أو مستنكرا. وقد ظل ذلك قائما إلى بداية القرن العشرين. بيد أن الرؤية إلى الشخصية تغيرت؛ فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورَقِي بسيط؛ وذلك انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى. وكلما تقدم الزمن ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم. ونتيجة لبعض ذلك، لم يعد ممكنا دراسةُ الشخصية في نفسها (على أنها شخص أو فرد)؛ ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها، أو تحليلها، في إطار دلالي: حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية؛ مثلُها في

ذلك مثل الوصف، والسرد، والحوار[2]، حذو النعل بالنعل.

بينما الروائيون الجُدُد لم يفتأوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي إلى أن وجدنا كافكا ـ أحد المبشرين بجنس روائي جديد ـ يجتزئ، في روايته «المحاكمة» (Le procès)، بإطلاق مجرد رقم على شخصيته[3] (بعد أن كنا رأيناه يطلق على شخصية روايته «القصر»، كما سبق أن بينا ذلك في المقالة الثانية، مجرد حرف)؛ وذلك كيما يحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة. ولعل كافكا، ببعض ذلك، يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد التي كانت سائدة في التعامل مع الشخصية وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدُوَ أجمل وأعقل، من الشخص الحقيقي نفسه.

وقد ذهبت ناطالي صاروط إلى أن روح السارد البروستي (إضافة إلى مارسيل بروست) موصوفٌ على نحو آنق وأوسم مما يجب حتى يكون صحيحا! بينما يذهب صمويل بيكيت(Samuel Beckett) إلى أن أسطورة سيزيف(Le mythe de Sisyphe) ، التي تمثل ضمير العبث تعالج الأمر بمثالية مفرطة[4]. فلا كاتب له الحق في أن يحملَ صورة الحياة بكل معانيها الإنسانية لمجرد شخصية روائية؛ وأسوأ من ذلك أن يكلفها بحمل رسالة[5].

وكذلك اغتدت الرواية في القرن العشرين . «منذ عهد جويس إلى بيكيت سمة على الغياب المطلق للعلاقات الشرعية بين المجتمع وثقافته، وبين نظام الإنتاج، وفكرة الإنسان نفسه»[6]. فهل يعود ذلك إلى عيب في الجنس الروائي؟ أم أن العيب في القارئ الناقد، القارئ الذي استكشف ذلك العيب، في ذلك الجنس الأدبي؟ أم أن هذه المسألة تمثل حكما نسبيا لاينبغي له أن يمثل إلا أصحابه، وعلينا أن نذهب إلى اعتبار أن الرواية بخير كثير؟ أي: هل إن هذه الأحكام التي يسوقها النقاد الغربيون بعامة، والنقاد الفرنسيون المعاصرون بخاصة، هي أحكام قطعية مطلقة، أم هي أحكام لا تعدو كونَها وجهاتِ نظر اعتقدت أن هذه الشخصيات وقع الانفصام بينها وبين المجتمع الذي تنتمي إليه، كما وقع المروق عن الطموح الإنساني الذي كانت تحاول أن تمثله؟ أي: هل إن هذه الأحكام حقائق لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها، أم إنها مجرد موضة نقدية وشكّان ما تنتهي؛ ثم تعقبها موجة أخرى من الموضة النقدية قد تعيد إلى الشخصية

الروائية، ونتيجة لذلك، تعيد إلى الرواية الموصوفة بالتقليدية مكانتها الكبيرة التي كانت تتبوؤها ـ أثناء القرن التاسع عشر، وطائفة من القرن العشرين ـ وتترهيأ فيها شامخة مختالة ؟

ثم ما الفائدة الجمالية، أو الأخلاقية، أو العملية،... من وراء كتابة الرواية الجديدة، عوضا عن الرواية التقليدية البناء؟ وما الفتح المبين الذي فتحته الرواية التي يصفونها بالجديدة في عالم الأدب؟ وما اللذة الفنية التي كانت تجود بها على القراء؟ ولِمَ تؤذَى الشخصية كل هذا الإيذاء في الرواية الجديدة؟ ألمجرد حب إثبات بعد الأدب عن المجتمع، وتنكره للتاريخ، ورفضه القيمة الإنسانية، وتجديفه للحياة نفسها؟ أم لغايات أخرى أسمى وأنبل، أو قل: أدنى وأرذل؟

ويمكن أن نمضي في إلقاء سلسلة طويلة من الأسئلة الحيرى التي من الصعب الإجابةُ عنها، أو الاتفاق من حول الأجوبة التي تساق حوالها... دون أن ننتهي إلى غاية تُشكَر، أو إلى نتيجة تذكر.

ولقد يبدو لنا أن هذه المسألة حضارية قبل أن تكون أدبية، كما كنا لاحظنا بعض ذلك في المقالة الثانية من هذا الكتاب؛ وإلا فإن القارئ قد يستمتع بقراءة أي رواية جميلة، كما قد يتمتع بقراءة أي قصيدة رائعة بغض الطرْف عن كونها عمودية، أو قصيدة تفعيلة. فالذي يبحث عنه القارئ في الغالب، وفي جميع الأزمنة والأمكنة، إنما هو الكتابة الأدبية الراقية. إن الذي يريده أي قارئ، حتما، في الشرق وفي الغرب؛ هو قراءة رواية عظيمة. والسؤال الملغز الذي قد يمضي الزمن متطاولا ولا نظفر له بجواب، هو: أين هذه الرواية العظيمة؟ وما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع القارات؟ هذه هي المشكلة الأدبية. فهي تتجسد في هذا أساسا؛ وليس في بناء الشخصية، أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا أو مجرد كائن ورقي مشيّأ، أو إعطائها رقما أو حرفا، أو في تشيئتها أو في حَيْونَتِها أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق... فأين الرواية العظيمة إذن؟ ذلك هو السؤال الذي نريد عنه جوابا. وأما ما عدا ذلك فتفصيل يهذي به النقاد، وفضول يعدو به العادون في كل واد.

وأيا كان الشأن، فإن الشخصية الروائية لدى بعض النقاد الفرنسيين

المعاصرين؛ «مثلها مثلُ الشخصية السينمائية؛ أو المسرحية؛ لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتزي إليه: بما فيه من أحياء وأشياء. إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل؛ بل إنها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها، هي وحدها، تعيش فينا بكل أبعادها»[7].

فكأن الرأي، هنا، ينصرف إلى التعصب للشخصية؛ وإلى أنها جزء من العالم الذي نحياه؛ إما خيرا، وإما شرا. فكأنها مرآة تعكس عصرنا وقيمنا وآمالنا وآلامنا. بيد أن هذا الرأي كأنه نشاز في الموقف الذي يقفه معظم النقاد الفرنسيين الحداثيين، بل الأمريكيين أيضا؛ وهم الذين يرون أن الشخصية الروائية منفصمة، أو يجب أن تكون منفصمة، عن قيم المجتمع الذي تعتزي إليه، والأشخاص الذين تزعم أنها تمثلهم بصدق، بل بامتياز؛ وأن هناك خديعة كان الروائيون التقليديون يخادعون بها قراءهم، والله خادعهم! بل إنها تمثل الخيبة والانفصام، والعزلة والانقطاع. إنها شيء آخر غير الحياة التي نحيا، وغير التفكير الذي نفكر، وغير الحلم الذي نحلم، وغير الألم الذي نتألم... إنها كائن ضائع تائه لا يمثل إلا نفس كاتبه المخادع لقرائه.

لكن يبدو أن هناك من لايبرح يمنح للشخصية الروائية أهمية كبرى، ويبوئها منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا؛ ذلك لأن «الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرَف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين؛ فإنها تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتُكشَفَ فيه لولا الاتصال الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه»[8].

فكأن دور الشخصية الروائية، في رأي هذين الكاتبين، أنها قادرة على غير ما لا يقدر عليه أي عنصر آخر من المشكّلات السردية، بحيث نلفيها قادرة على تعرية أجزاء منا، نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا، أو لدينا إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا؛ بحيث، بواسطتها، يمكن تعرية أي نقص، وإظهار أى عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون، بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وربما رأوا أنفسهم

فيها على هون ما.

وكان ذلك هو العصر الذهبي للشخصية الروائية التي تمتعت بكل الامتيازات الفنية التي جعلتها، في كثير من الأطوار، تتفوق على القدرات العقلية والبدنية والعاطفية للشخص نفسه؛ مما يجعل تمثيل بعض أدوار تلك الشخصيات في السينما أمرا عسيرا على الممثلين والممثلات إن ذلك العصر المتوهج لم يعد قائما؛ ذلك أن الروائيين الجدد حملوا معاولهم وبدأوا يهورون الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية تتربع فيها. وقد بدأت أمارات الأذاة تلحقها منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها؛ والآية على ذلك أننا نلفي أندري جيد يصرح في شيء من الثقة والصرامة جميعا: علينا زم الحقائب لمجرد أن يغتدي الأمر متمحضا لشخصية ينهض رسْمُ ملامحها على حالة مدنية، ولباس، وكل ما يمثُّل في السمات التوصيفية[9].

وقد كان لرأي أندري جيد (André Gide)(1869 ـ 1951)حول الشخصية وضرورة الحد من غلوائها، والإخماد من توهجها، والتضئيل من عنفوانها: صدى واسعٌ مجردَ انتشارِه عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف. ولعل ذلك الرأي هو الذي حمل فيرجينيا وولف (Virginia Woolf) (1882 ـ 1941) على أن تردد رأي أندري جيد نفسه تقريبا، فيما يزعم ميشال زيرافا (Michel Zéraffa)، حين ذهبت في محاضرة لها ألقتها في عام خمسة وعشرين وتسعمائة وألف إلى رأي مماثل لرأي جيد[10]. وقد عللت ذلك وولف، وهي تدافع عن تصورها للشخصية الروائية وما ينبغي أن تكون عليه، أن العلاقات الاجتماعية والطبقية تغيرت، فاغتدت غير ما كانت عليه في عهد فيكتوريا؛ بحيث ا مّحَى كثير من الفوارق مما يعسر إيجاد نوع موحَد للشخصية، أو ما يمكن أن يطلق عليه في اللغة الفرنسية: «Le type » ذلك أنه لا أحدَ، بعد هذه التحولات الكبرى، اغتدى نموذجا في نفسه[11].

وكان جويس وولف يرفضان، كما كان كثير من الكتاب العالميين الآخرين يرفضون، التحديد الاجتماعي والنفسي للشخصية الروائية. وكانوا يرون أن مثل هذا التحديد لم يكن إلا وهما أو خداعا حيث إن واقع فرد وحقيقته لا يتحدد بوضعه، ولا بطبعه، في المجتمع؛ ولكن بطائفة من القيم الثابتة، والتي تنهض، في الغالب، على غير المتوقع فتتسم بالارتجال.

ولكن هذه الآراء التي تعد مبكرة نسبيا، في تاريخ التحول الأدبي لوضع الشخصية الروائية، تقع في الحقيقة وسطا بين الرواية التقليدية التي كانت تكرس الامتياز لشخصياتها فتجعل منها كل شيء؛ وبين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية ونفض الغبار عما ران على وجهها من أغبرة وأدخنة؛ من أجل ذلك نلفي آراء كل من أندري جيد، وفيرجينيا وولف، وهينري جيمس (Henry James)، وسَوائهم تتقارب في الاتجاه، وتعتدل في المذهب؛ من حول ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية في الرواية. وكأن هؤلاء لم يكونوا أولي رؤية مستقبلية واضحة لوضع الرواية بعامة، ولوضع شخصياتها بخاصة. وكان يجب أن ننتظر إلى اندلاع الموجة الثورية العارمة التي جاء بها ألان روب قريي، وناطالي صاروط، وميشال بيطور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت، ووليام بيروغس (William Burroughs) الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية الروائية، زهاء منتصف القرن العشرين[12].

وإذا كان الخطاب، في رأي رولان بارط، ينتج الشخصيات فيتخذ منها له ظهيرا؛ فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها، أمامنا؛ ولكن من أجل أن تلعب معنا. فكأن هناك شيئا من التضافر (Complicité) الحميم بين الخطاب والشخصيات[13] التي تضطرب عبره؛ وهي علاقة معقدة تقوم، خصوصا، على التمثل الجمالي والعاطفي للأحياء والأشياء؛ وتفضي، في الغالب، إلى إيجاد عينات من الشفرات غير متناهية. فكأن الشخصيات هي عينات من الخطاب. وكأن الخطاب نفسه يغتدي، عبر هذه العلاقة المعقدة، مجرد شخصية من الشخصيات الأخرى.

فبارط، هنا، يساوي بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي، وبين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء. من أجل كل ذلك كان يلتبس أمر مفهوم الشخصية على القارئ غير المحترف، إلى درجة أنه كان يتمثلها شخصا قائما بذاته؛ وأنها، نتيجة لذلك، كانت تمثل، في تصور الكتابات التقليدية، الوجه الأمين، أو الوجه الآخر على الأقل، للحياة الاجتماعية التي كانت تزعم أنها تستطيع أن تعالج قضاياها بكفاءة وامتياز. ويظل بالزاك، عبر رواياته التسعين، وعبر أكثر من ألفي شخصية، المثال الأعلى في هذا التمثل ذي النزعة الاجتماعية الضيقة

لوظيفة الأدب ورسالته، التي أريد لها أن ترغم على أن تكون نفعية لا غير.

بينما ألفينا النظرة الجديدة إلى تمثل الشخصية في العمل السردي تنحو منحى لغويا. ذلك أن النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكّلات السردية الأخرى. ومن أجل ذلك، ربما، عدت الشخصية مجرد كائن من ورق؛ وأنها، أولا وقبل كل شيء، مشكلة لسانياتية؛ بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة[14].

مسألة الضميــر وخصائص علاقته بالشخصية

لقد عرفت السردانية، كما سنرى، في المقالات التالية من هذا الكتاب، أشكالا سردية كثيرة؛ ولا سيما فيما يعود إلى اصطناع الضمير في الرواية؛ فإذن هناك من يصطنع ضمير الغائب ، وهو الشكل السردي القديم الذي تجسده حكايات ألف ليلة وليلة بامتياز؛ وإذن هناك من يصطنع ضمير المتكلم، وهو شكل ابتُدع خصوصا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ثم عمم فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها؛ وإذن هناك ضمير المخاطب الذي لعل أول من اصطنعه في الدفق السردي ميشال بيطور في روايته «التحوير».

ويمثل ضمير الغائب، في السردانية، موضوعية اللغة الحقيقية[15]، ويزعم قيصر أن استعمال ضمير الغائب في الحكي السردي يجسد الطريقة السرداتية(La méthode biographique) ، التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التجارب والآراء النابعة من المؤلف ذاته[16]. ولكننا نحن نشكك في هذا الرأي المتمحض لاستعمال ضمير الغائب الذي ليس من طبيعته، كما كنا لاحظنا ذلك قبل التعريج على رأي ولفغان قيصر (Wolfgan Kayser)، التلاؤمُ مع متطلبات السرد في السيرة الذاتية التي ربما كان ضمير المتكلم أكثر ملاءمة لها، وأقدر على التعبير عن خفاياها، وأبرع في تعرية طواياها؛ في بساطة وصدق، ودفق وفيض.

وأيا كان الشأن، فإن الملَكة المدهشة التي يمتلكها السارد الذي يصطنع ضمير المتكلم، ابتغاء التحرك بين وجهة نظره، غيرالمدققة، بما هو سارد؛ وبين العالم الذي يحكيه، أو يحكي عنه: تطبع أيضا خصائص الراوية الذي

يستعمل ضمير الغائب. ويرفض الراوية، في مألوف العادة، كل عودة إلى الوراء في مسار الزمن؛ واضعا نفسه في موقع يسمح له بالسرد؛ وذلك باستخدام ما يمكن أن يُطلَقَ عليه: «الحاضر الحكائي» أي إنه يتموقع في حاضر الحدث فيتحكم في مجرياته تحكما شديدا.

إن تلازم الثنائية بين الرواية ذات ضمير المتكلم، والرواية ذات الضمير الغائب؛ قد يكون له نظير في الحقل الغنائي (Le domaine lyrique) بالتمييز بين الغنائية المباشرة (Lyrisme)، والغنائية غير المباشرة[17].

ولكن يبدو أن مسألة اختيار ضمير السرد، هي مسألة جمالية، أو شكلية، قبل كل شيء؛ ذلك أن بعض منظري الرواية لا يرون تفاضلا ما بين ضميرَيِ الغائب والمتكلم؛ ذلك بلأن الحكي بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، إذا وقع السرد، ثم جُمِعَ في هذا الإطار أو ذاك؛ فلن يعلمنا شيئا ذا بال؛ إلا إذا رُبِطَ بالتدقيق في وصف المحاسن الخاصة للشخصيات الساردة، وربطها، من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببعض الأحداث المؤَثِّرَة. وإذن، فاختيار الكتابة الروائية بطريقة ضمير المتكلم كثيرا ما يكون محدد الأفق. أرأيت أن ضمير «الأنا»(Le je) حين يكتسب المعلومات التي يُحتاج إليها بشيء من التكلف والحرمان؛ فإن المؤلف الروائي يقع في فخ يُفضي به إلى إنشاء أوضاع غريبة يصعب تصديقها[18].

وإذن، فالكتابة بضمير الغائب، أو بضمير المتكلم، لا يكون لأحدهما شيء من المحاسن، فيما يزعم بوث، ولا شيء من الامتيازات عن سَوائه[19]. بيد أن هذا الرأي غير مسلم به، ونحسب أن لكل ضمير خصائصَه الفنية والشعرية، وحتى التقنية أيضا. ويمكن أن يكون ضمير أليق من ضمير في حالة سردية معينة. ولا نحسب أن كل ضمير، كما سنرى، يمكن أن يحل محل صِنوه دون أن ينشأ عن ذلك أي أثر من الآثار، كما سنعرض لذلك في المقالات التي نقفها على تقنيات السرد الروائي، ضمن هذا الكتاب. ذلك أن ضمير المتكلم، يمثل من بين ما يمثل، المنهج، أو الطريقة الفيلولوجية التي تتابع وتلاحظ التغيرات التي تطرأ على المضمون الأدبي وتحكم عليه. لكن هل الكتابة السردية القائمة على اصطناع ضمير المتكلم، بتطلعها المحدود، والمشبع بالذاتية الضيقة، هي، في حقيقة أمرها، شكلٌ مناف للشعرانية (Poétique)[20]، [21]؟ ربما يكون العمل السردي القائم على استعمال ضمير

المتكلم، أو القائم إن شئت: على وجهة نظر شخصية؛ هو الحل الحقيقي والشعري معا لإشكالية التقنيات السردية[22].

وكانت الرواية، أثناء القرن الثامن عشر، تصطنع ضمير المتكلم ، ثم توكل أمره إلى الراوية؛ وذلك إذا كان لها حاجة فنية تريد إنجازها.

إن الحكايات(Les histoires) التي تُحكَى، في العمل الروائي، لا يقع تركيبها على نحو من الصرامة كما نلاحظ ذلك في. «القتلة» لهيمينغواي(Himengway): إذ معظم الحكايات تبدو لنا كما لوكانت مصفاة بفعل وعي الحاكي؛ بصرف النظر عن كونه ضمير متكلم (Je)، أو ضميرغائب(IL)... فحينما يتحدث هوراسيو(Horatio) عن لقائه الأول مع شبح هاملت، أي مع شخصيته نفسها؛ وذلك على الرغم من أنه لم يومَأْ إليه بوضوح قط على أساس أنه طرَف مندمج في العنصر السردي؛ فإنه، مع ذلك، لا يقل أهمية، بالقياس إلينا، في اللحظة التي نكون نستمع إليه.

إننا بمجرد أن نصادف عنصر ضمير المتكلم (Un je)، في عمل سردي؛ فإننا ندرك أن روحا فعالة ستقتحم ما بيننا، بما نحن قراء، وبين الحدث المسرود، وحين يتغيب مثل «Je»؛ كما هو الشأن في رواية «القتلة» (les Tueurs) لهيمنغواي؛ فإن القارئ، غير المستنير، قد يقترف خطأ باعتقاده أن الحكاية المحكية إنما تأتيه دون واسطة. «لكن يجب أن يعلم أسذج القراء وأدناهم إلماما بتقنيات الكتابة الروائية أن حضور قوة وسيطة ومحولة في كل حكاية، انطلاقا من اللحظة التي ينصب فيها المؤلِف، بوضوح، ساردا في الحكاية؛ حتى في الحال التي لايكون فيها لهذا السارد أي طابَع شخصي»[23].

ولما كانت الشخصية من منظور النقد الروائي التقليدي، والكتابة الروائية التقليدية معا؛ هي كائنا حيا مسجلا في الحالة المدنية: يولد، فيعيش، فيموت؛ فقد كان منتظرا أن يُربَط الحدث بالشخصية على شيء من هذا الأساس. أي كان ينظر إلى الحدث وكأنه من جنس التاريخ، أو ضرب منه على الأقل، أي من جنس المجتمع، أي أن الشخصية صورة مقلوبة للذين يحيون في ذلك المجتمع؛ مما أهل الشخصية أن تكون صورة دقيقة، أو قريبة من الدقة، لحقيقة المجتمع وواقعه.

فالشخصية، في تمثل الكتابة الروائية التقليدية، تُصادي الشخص الحقيقي المركَب من لحم ودم وعظام؛ والحدث الروائي يصادي الحدث

التاريخي الذي وقع فعلا يوما ما، على نحو ما؛ والحيز الروائي يصادي المكان الجغرافي الذي كان مسرحا للأحداث التاريخية التي وقعت، فعلا، على نحو ما فيه. فهناك، إذن، أربعة عناصر، أو أربعة مشكّلات سردية، هي في حقيقتها خيالية، تُصاديها، في البناء الروائي التقليدي، أربعة مشكّلات أخرى واقعية أو حقيقية: الحيز يصادي المكان، والشخصية تصادي الشخص، والزمان يصادي التاريخ، والحدث الروائي. «الأبيض»، أو «الميت»، يصادي الحدث التاريخي الحقيقي، أو الحي.

فكأن، إذن، هذه العلاقة التي تقوم على التماس التصادي، أو التقابل أو التضاد: بين الواقع والخيال، وبين الجغرافيا والحيز، وبين التاريخ الذي يجسد الزمن الحي، والزمن الروائي الذي هو زمن أبيض: هي التي تكون لحمة الإشكالية السردية لدى كل من الراوية، والروائي، والمتلقي جميعا.

ويمكن أن نلاحظ أن الخصومة الكبرى التي اضطرمت بين النقاد الروائيين من وجهة، والكتاب الروائيين التقليديين من وجهة ثانية، والكتاب الروائيين الجدد من وجهة أخرى كانت تحتد بينهم حول كيف نجيب عن هذا السؤال: أيّ الملامح يجب أن ترسم بها الشخصية الروائية؟ فبينما كان التقليديون يلحقون ملامح الشخصية بملامح الشخص ويستريحون، لإيهام القراء بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، كان الروائيون والنقاد الجدد معا يزعمون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكّلات السرد في العمل الروائي ؛ من أجل ذلك لاينبغي أن نمنحها كل هذه الأهمية، ونميزها عن المشكّلات السردية الأخرى تمييزا.

وعلى أن هذه الخصومة التي احتدمت من حول هذه الشخصية لم تظهر في زمن واحد، ولا في مكان واحد: وذلك بالقياس إلى فرنسا وبريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية، واليابان، وأمريكا اللاتينية، فيما يزعم ميشال زيرافا[24]. والحق أن هذه الضجة الأدبية التي تعد من أكبر الضجات التي احتدمت حول هذه المسألة لم تحتدم مثلها حول أي من المشكلات السردية الأخرى؛ ولم تحتدم حول ما ينبغي أن تكون عليه الشخصية من حيث ملامحها المادية العامة (الصفات البدنية، والصفات النفسية، والملابس...) فحسب؛ ولكنها جاوزتها إلى سَواء ذلك من التفاصيل مثل مسألة التسمية التي كان كافكا أول مَن خرق القاعدة التقليدية، فأطلق

على شخصية «القصر» حرف الكاف (K)، وعلى شخصية «المحاكمة» مجرد رقم من الأرقام[25].

والرأي لدينا حول هذه المسألة التي عدت ثورة كبرى على التقليد، في سعي كافكا حول التسمية، أن الاسم الذي يُطْلَق على الشخصية السردية لا يعني إعطاءها صفة لازبة، ولا توكيد شَرّيَتِها أو خيريتها من مجرد الاسم الذي يُطلَق عليها؛ فأي علامة يمكن أن تحل محل الاسم، كما أن أي ضمير من الضمائر يمكن أن ينهض بهذه المؤونة ولا حرج. فالرقم مثلا علامة اسم، والعمال في المجتمعات الصناعية (في أوروبا خصوصا) هم مجرد أرقام أثناء النهوض بعملهم اليومي؛ فترى الواحد منهم لا يُنادَى باسمه الذي سماه به أبواه لدى ميلاده؛ ولكن برقم معروف يسجل به لدى شروعه في ممارسة كدّحه في إدارة المعمل. فكافكا ربما لم يأت بجديد على الإطلاق، وربما اعتبره النقاد كذلك لأنهم في معظمهم، ينتمون إلى أسر ثرية، أو أرستقراطية في أوروبا، فلم يكونوا يعرفون أن المعامل تنادي عمالها بالرقم لا بالاسم[26]؛ فلم يَنْتَبِهوا لهذا الأمر.

وأيا كان الشأن، فالعلامة إنما هي علامة في نفسها، وبالعقد الاجتماعي بين الناس، وبالاصطلاح فيما بينهم على أمر ما. وإذن، فأي شيء، يمكن أن نَعْلُمَه عَلْماً، أو نَسِمَه وَسْما بما نشاء من السمات، أو العلامات(Les Signes) . أرأيت أن اشتقاق الاسم، في اللغة العربية لم يأت في الغالب إلا من الوسْم، أي العَلْم. فأي حرج أن يُطْلِق مُطْلِقٌ من كتاب الرواية، ومدبجي الحكايات، على شخصية من شخصياته علامة من هذه العلامات كما نطلق حروفا معينة، محرفة عن الاسم الأصلي الطويل، على صبي من صبياننا، أو على رئيس من رؤسائنا، أو فنان من فنانينا... أرأيت أن الفرنسيين كانوا يطلقون على ممثلتهم الشهيرة بريجيت باردو علامة: «B. B»، توددا وتلطفا.

فأي شيء، إذن، يمكن أن يحل محل الاسم التقليدي للشخصية الروائية ولا حرج، لأن أي علامة من العلامة المميزة يمكن أن يُعْلَم بها شخص من الناس يعيش في عالم الواقع: فالرقم علامةعلى اسم، ودون الاسم علامة على اسم، وضمير من الضمائر علامة على اسم، علامة مشروعة وتمثل الشخصيات الروائية تمثيلا حقيقيا. وكان النحاة العرب يرددون منذ القِدَم

أن أعرف المعارف: الضمير. فأي جديد في سعي كافكا (Kafka) حين أطلق حرفا أو رقما على إحدى شخصياته، وقد كان ذلك معروفا في تقاليد علاقة الشغل بين العمال الكادحين والمسؤولين عن مراقبتهم في كدحهم اليومي؛ كما كان ذلك معروفا في كثير من التقاليد الثقافية عبر التاريخ الإنساني المعروف؟

إن شخصية الرواية لا تتحدد، في الغالب، بالعلامة التي تُعْلَم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها. فقد يطلق روائي اسما جميلا جدا على شخصية شريرة جدا في عمله الروائي، نكاية في القارئ وتعتيما للأمر عليه؛ فلا تراه يهتدي السبيلَ إلى اللعبة إلا بعد انتهائه من قراءة الرواية.

أنواع الشخصية

وكان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي؛ فإذا هناك ضروب من الشخصيات بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الثانوية، التي تصاديها الشخصية الخالية من الاعتبار(Personnage de comparse)؛ كما نصادف الشخصية المدورة والشخصية المسطحة؛ كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية (وهو مصطلح أستسمجه ولا أتقبله، ويدل على الفقر اللغوي لدى من أطلقه: غربيا كان أم شرقيا ...)؛ كما نصادف الشخصية الثابتة والشخصية النامية... وفيما يلي، نجتهد في إلقاء بعض الضياء على هذه الأنواع من الشخصيات.

الشخصية المدورة، والشخصية المسطحة:

يبدو أن أول من اصطنع هذا المصطلح هو الروائي والناقد الإنجليزي (E.M. Foster) في كتابه (Aspects of the novel). وقد ترجم هذا المصطلح ميشال زيرافا إلى الفرنسية تحت عبارة «Personnages ronds et personnages plats»[27]. بينما ترجمه طودوروف وديكرو تحت مصطلح «Epais» و «Plats» ونميل نحن إلى مصطلح ميشال زيرافا، وهو: «الشخصية المدورة» ونحن اخترنا هذه الترجمة لأننا استوحيناها من التراث العربي، إذ كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي، ونصفُها الآخر

خيالي؛ وهي رسالة التربيع والتدوير الشهيرة. فكأن العرب عرفوا هذا الضرّب، أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ، في آثارهم. على حين أن مصطلح طودوروف وديكرو يمكن أن يترجم تحت عبارة : «الشخصية المكثفة».

ويشرح طودوروف وديكرو، نقلا عن فوستر، الميّز بين دلالة كل مصطلح. فيذهب إلى أن «المعيار الذي بواسطته نحكم بأن شخصية ما مدوّرة (ونحن قد بينا علّية اختيارنا التدوير عوضا عن التكثيف) يكمن في موقف هذه الشخصية. فأما إن فاجأتنا مقنعة إيانا فهي مدورة، وأما إن لم تفاجئنا فهي مسطحة»[28]. ونحن لم نرَ أغمض من هذا التمييز بين هذين النوعين من الشخصية الروائية؛ ذلك أن فوستر لم يستطع إعطاءنا أي قاعدة صارمة بواسطتها نستطيع التمييز بين صنفين اثنين مختلفين من الشخصية. إن مسألة الإقناع تحتاج، هي نفسها، إلى إقناعنا. إنه ترك المصطلحين اللذين ذكرهما، منذ ثلاثة أرباع قرن تقريبا، من دون تحديد؛ إذ كل من الناس سيقتنع، أو لا يقتنع، بطريقته الخاصة؛ وبناء على اقتناعه، أو عدم اقتناعه، سيتحدد موقفه من تعيين صنف الشخصية التي يتعامل معها. ومثل هذا السلوك لا يحمل الصرامة العلمية التي يجب أن يُحَدد بها المصطلح. وقد لاحظ ذلك طودوروف نفسه حين ذهب إلى أن هذا التعريف لا ينبغي له أن يعني شيئا ذا بال؛ وهو تعريف يمكن أن يسريَ على القارئ العادي؛ وأما القارئ المحترف، فإنه لا يسمح لمثل هذه الشخصية بأن تفاجئه بسهولة[29].

ويزعم ميشال زيرافا بأن فوستر يميز تمييزا لطيفا بين النوعين من الشخصيات؛ إذ الشخصيات المدورة . يشكل، كل منها، عالما كليا ومعقدا، في الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض. بينما الشخصيات المسطَحة تشبه مساحة محدودة بخط فاصل. ومع ذلك، فإن هذا الوضع لا يحظُر عليها، في بعض الأطوار، أن تنهض بدور حاسم في العمل السردي[30].

وإنا نعتقد، على كل حال، أن تدوير الشخصية واضح الدلالة من المعنى الذي تمنحه اللغة؛ فإنما الشخصية المدورة ـ أو المكثفة إذا واكبنا طودوروف وديكرو على مصطلحهما المترجم، أصلا، عن فوستر ـ هي تلك المركبة

المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن. فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية؛ ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها؛ فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أ ي صعب، ولاتستمرّ أي مُر ... إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر؛ تؤثرفي سَوائها تأثيرا واسعا.

وأما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة. ومثل هذا التعريف متفق عليه في النقد العالمي شرقيّه وغربيّه.

ولكن مصطلح الروائي والناقد فوستر واردٌ تحت طائفة من المصطلحات الأخرى؛ فالشخصية «المدورة»، مثلا، هي معادل مفهوماتيٌ للشخصية «النامية» (Dynamique)؛ بينما الشخصية «المسطحة» هي مرادف للشخصية «الثابتة»: (Statique) التي لا تكاد تختلف عن الشخصية المسطحة في اصطلاح فوستر. على حين أن الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة؛ ذلك أن الشخصية الإيجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي، هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام، لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي؛ فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضا. على حين أن الشخصية السلبية يعرفها اسمها، ويحددها مصطلحها؛ فهي تلك التي لاتستطيع أن تؤثر، كما لا تستطيع أن تتأثر.

بيد أن الشخصيات السلبية، أو المسطحة، أو الثابتة (وهذه المصطلحات الثلاثة تكاد تعني شيئا واحدا منها): لا يمكن أن ترد في العمل الروائي من دون غَناء؛ بل كثيرا ما تتوهج الشخصية المدورة، أو ما يعادلها في الاصطلاح (النامية، الإيجابية)، بفضل هذا الضرّب من الشخصيات. كما لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الروائي إلا بفضل الشخصيات الثانوية، التي ما كان لها لتكون، هي أيضا، لولا الشخصياتُ العديمةُ الاعتبارِ.

فكما أن الفقراء هم الذين يصنعون مجد الأغنياء؛ فكأن الأمر كذلك هاهنا.

علاقة الشخصيّة بالمشكّلات السرديّة الأخرى

لقد حاولنا أن نومئ إلى أهمية الشخصية في الكتابات الروائية والنقدية التقليدية معا؛ وكيف لم يحتدِم النقاش حول أي مُشَكّل من مشكلات السرد، بمقدار ما احتدم حول الشخصية التي عدها التقليديون كل شيء في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصة. ولكن لما جاء الكتاب الحداثيون، ومنهم أصحاب مدرسة الرواية الجديدة، إلى أطروحاتهم فحاولوا أن يحبطوها، ويسفهوها تسفيها ساخرا: قلبوا الموازين، وذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود؛ فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلا (رولان بارط، وتزيفيتان طودوروف، وولفغانغ قيصر، وواين بوث، وجان ريكاردو، وميشال زيرافا، وناطالي صاروط، وفرانسواز غيون، وألان رب - قريي، وجيرار جينات، ورولان بورنوف - وريال ويلي، وميشال بيطور... وقد مهد لتكريس هذه الفكرة قبل كل هؤلاء طائفة من النقاد والروائيين منهم جيمس جويس، وأندري جيد، وفيرجينيا وولف، وفرانز كافكا...)، وزعموا أنها لم تكن إلا كائنا ورقيا، وأنها يجب أن تكون نِسّيا منسيا؛ وأنها لم تعْدُ، قَط، كونَها مجردَ عنصر لسانياتي لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، والحيز (Espace)، والزمان، والحدث... إنها، لديهم، لا تعدو أن تكون كائنا لغويا، مصنوعا من الخيال المحض.

وإنا لا نرتاب في أن ما ذهب إليه الحداثيون من النقاد العالميين وجيه إلى أبعد الحدود؛ ولكننا، نريد، أن نسجل موقفا بإزاء موقفهم؛ ولا علينا أن يكون دائرا في فلَكهم، أو مضطرِبا في غير مضطربهم؛ وهو أن الشخصية على ورقِيتها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في هذا الجنس الأدبي. ذلك أن اللغة مشتركة بين جميع الأجناس الأدبية، فهي على أساسيتها توجد في كل أجناس الأدب. فالشخصية هي الشيء الذي تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى أساسا. فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت، ربما، في جنس المقالة. فالمقالة تتناول فكرة مصغرة، وتصطنع شيئا كثيرا من الخيال في سَوق الأفكار، وربط الأشياء بعضِها ببعض؛ ولكن لا أحدَ من العقلاء يذهب، لدى التصنيف الأدبي، إلى قصصية

المقالة، أو إلى مقالية القصة. وأهم ما يميز هذين الجنسين بعضَهما عن بعض ليس اللغة، ولا الزمان، ولا الحيز، ولا الحدث، ولكن انعدام الشخصية أو وجودها. فبناء على عدميتها أو كينونتها فيهما يتحدد الجنس الأدبي.

إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue itérieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك لإحدى شخصياته إنجازه...) التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج؛ وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا. وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا. وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية. فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فِجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها؛ لأن هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به نهوضا عجيبا. والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات.

ويمكن أن نستخلص، ونحن نهم بنفْض اليد من هذه المقالة، أن الشخصية مرت في القرون الأخيرة بثلاث مراحل كبرى: المرحلة الأولى وتمثل مستوى التوهج والعنفوان، والتبنك والازدهار، وترتبط بازدهار الرواية التاريخية، والرواية الاجتماعية خصوصا. ولعل أكبر مَن روج لهذه الشخصية وصرَفها مصارف لا حدود لها الكاتب الفرنسي بالزاك الذي كتب زُهاءَ تسعين رواية، نشط نصوصَها أكثرُ من ألفيْ شخصية. وماشاه على ذلك جملة من الكتاب في الأدب الفرنسي نفسه مثل هكتور مالو، وإميل زولا، وجوستاف فلوبير، وسطاندال، وفي الآداب الأخرى مثل الأدب الإنجليزي (ولتر سكوط)،

والأدب الروسي (طولسطوي)، والأدب الألماني (كافكا)، والأدب العربي: نجيب محفوظ (جائزة نوبل في الآداب) الذي يجب أن يُعَدَ أكثر الكتاب الروائيين العرب غزارة (زهاء ثلاثين رواية)، وأكثرهم تعدد رؤية، وأشدهم تسجيلا للحياة الاجتماعية والتاريخية المصرية.

ثم لما وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ألم على الرواية العالمية عهد الاهتزاز والتشكيك في قيمة شخصياتها، وصدق تمثيلها لصور الحياة الاجتماعية؛ فكانت مرحلة وسطى تقع بين عهد رواية الشخصية، ورواية اللاشخصية. إنها مرحلة التشكيك والهز والمساءلة والخصومة: بين من لايبرح متعصبا لضرورة قيام الشخصية في الرواية بوظيفتها الاجتماعية، كما قامت بها في عصر ازدهار الرواية التاريخية ـ الاجتماعية، وبين من شرع ينادي بضرورة إبطال دور هذه الشخصية في العمل الروائي، والعمل باللغة قبل كل شيء... وممن مهد لهدم أركان الشخصية الروائية، والتشكيك في قيمتها الاجتماعية، طائفةٌ من الكتاب العالميين: في فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية أمثال أندري جيد، وجيمس جويس، وفيرجينيا وولف.

ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها، حتى كانت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية قد تبلورت في أذهان كثير من الكتاب في فرنسا خصوصا؛ فإذا مدرسة للرواية الجديدة تنشأ نشيطة، متمردة على الحياة، رافضة للتاريخ، منكرة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية، فنادوًا بأن لا شيء يوجد خارج اللغة، وأن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى، ولا ينبغي لها أن تتبوأ تلك المنزلة الرفيعة التي كانت تتبوؤها، خطأ، في الرواية التقليديةِ البناءِ. وقد ازدهرت هذه المدرسة الروائية التي عرفت تحت مصطلح «الرواية الجديدة» في فرنسا خصوصا، وذلك منذ منتصف القرن العشرين؛ وممن يمثلونها ألان روب قريي، وناطالي صاروط، وكلود سيمون، وميشال بيطور، وصمويل بيكيت.

4 مستويات اللغة الروائية وأشكالها

أولا: اللغة والمعرفة... والحياة

لم تبرح المسألة اللغوية تشغل الفلاسفة والمفكرين منذ الأزل؛ ابتداء من سقراط، وأفلاطون، وأرسطوطاليس ((Aristote)384 ـ 322 ق.م)، إلى هيدجر(Martin Heidegger) (1889 ـ 1996)؛ مرورا بابن جني (ت. 392 هـ)، وابن سينا (980 ـ 1037)، وابن خلدون (1332 ـ 1406). وما ذلك إلا لأن اللغة هي التفكير، وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لايعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة؛ فهو لايفكر، إذن، إلا داخلها، أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيميا. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لاشيء!

وعلى أننا لانريد أن ننزلق هنا إلى اللغة السيمائية التي تحل محل اللغة اللفظية: كالإشارة والعلامة والرمز وسواها... كما أننا لانريد أن نتحدث عن اللغة بمعنى اللسان، أي اللغة بالمفهوم المعجمي والنحوي والصرفي؛ فمثل هذه اللغة التي

تسمى ، على عهدنا هذا، في ثقافة اللسانيات،«اللسان»؛ هي بمنزلة النبع الذي يستقي منه جميع المتعاملين اللغويين في مجتمع من المجتمعات، أو لدى أمة تجمعها، من ضمن ما يجمعها، لغة واحدة كالأمة العربية.

ثم إن كل واحد من الذين يمتَحون من تلك العين المشتركة يتصرف في الماء الممتوح، أو المسقي؛ فمنهم من يبرده ليشرَبَه، ومنهم من يتخذه لغسل الملابس، ومنهم من يضيف إليه الثلج وبعض المعطرات لتلذيذ مذاقه... أى أن كل امرئ يحاول أن يكيف ذلك الماء على طريقته الخاصة؛ ذلك الماء الذي كان في الأصل مشتركا بين جميع الناس، وينبع من عين واحدة؛ يظل ماء في أصله؛ ولكنه يستحيل إلى حالات خاصة بفضل الطرائق التي أدخلت عليه قبل الارِتفاق به في الحياة اليومية، أو اتخاذه شرابا مَريئا.

فاللسان عين، وتلك العين مشترَكةٌ بين مجموعة من الناس ممن تجمعهم الجغرافيا والجوار والأحوال والعواطف. بينما اللغة هي ذلك الماء الخاص الذي أصبح لدي مشروبا مثلَّجا، ولديك مشروبا معطَرا، ولديه مجرد مشروب للدواب، ولدى آخر سائلا لسقّي النباتات والأشجار.

فكأن اللسان من قبيل الإرث المشترك، أو من قبيل النبع الأصلي؛ بينما اللغة (ولم يقع التمييز بين «اللغة» و «اللسان» إلا في القرن التاسع عشر) من قبيل الشخص، والذوق، والأسلوب، والاختيار؛ فيقال مثلا: اللسان العربي، ولغة الجاحظ. إن ملايين الألفاظ القابعة في المعاجم هي مِلْك مشاع بين جميع المتعاملين اللغويين؛ وهؤلاء المتعاملون اللغويون، بناء على ذوق معين يكتسبونه، وثقافة خاصة يتلقَونها، وإلمام متبحر، أو ضيق، بالمخزون اللغوي: كل أولئك عواملُ تتدخل لتحديد مَعاجمهم اللغوية الشخصية.

وإننا لنقرأ لفظا في بيت من الشعر، أو في مقالة أدبية جميلة، أو في رواية أنيقة النسج، عالية الأسلوب]دعاء الكروان لطه حسين مثلا[؛ فيخيل إلينا أننا نقرأ مثل ذلك اللفظ، أو مثل تلك الألفاظ، لأول مرة؛ وكأن ذلك الأديب هو أبو عُذْرِها، وهو أول من استعملها وافترعها؛ مع أننا كنا نعرف ذلك اللفظ من قبل. ولكنْ لا سَواءٌ معرفتُكَ لفظا قابعا في المعجم، واستعمالُكَ ذلك اللفظَ الذي كان قابعا في المعجم فتحوله إلى عروس مجلوة، وإلى شهد عسل مُشتار، وإلى وردة تعبق بالشذى، وإلى كائن يطفح بالحياة والعُنفُوان.

ومن أجل ذلك نجد عدة لغات داخل اللسان الواحد؛ فهناك اللغة الشعرية، أو لغة الكتابة الإبداعية بعامة، وهناك لغة القانون، ولغة الفلاسفة، ولغة رجال الإعلام]أو اللغة الإعلامية[، ولغة رجال السياسة]أو اللغة الدبلوماسية[، وهلم جرا

وفي كل يوم يولد عدد ضخم من الألفاظ الجديدة في لغتنا دون أن نحس بذلك إحساسا ملموسا؛ كما أن كل يوم يموت عدد من الألفاظ الأخرى؛ فينتهي وجودها بزوال الظروف الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية التي نشأت فيها، أو من أجلها، أو تحت مُلابساتها.

ولكنّ علينا أن نلاحظ أن اللغة الوظيفية لاتتطور إلا ببطء شديد؛ فلغة القانون مثلا لا تستطيع أن تخرج من جِلدها؛ إذ كانت غايتُها تلقينَ المتلقي مجموعة من المعارف والمواد القانونية ليُفيدَ منها في بعض حياته اليومية أو المهنية... بينما اللغة الإبداعية، لا. إنها قابلة للتغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، وبحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معانيَ جديدة، ويحملها طاقات دلالية لم يعهدها أحد فيها من ذي قبل. لكن ذلك لا يعني أن لغة الشعر تغيرت؛ فهي أيضا ثابتة أو كالثابتة؛ ولكنه يعني أن الأديب، كما لاحظنا ذلك منذ قليل، يمنح ألفاظه دلالات جديدة فإذا هو كأنه يُنشئها لأول مرة؛ أي أنه يتبع في الكتابة ما يُطلَق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الاِنزياح. أرأيت أنه قد يستعمل معنى المرارة للرغيف فيقول: الرغيف المر؛ وهو، في الحقيقة، لا يريد إلى أن هذا الرغيف مر المذاق حقا؛ ولكنّ إلى أن الحصول عليه دونه أهوال وذل وكدح وعرَق وغبن وقلق وتعب؛ فتستحيل النتيجة إلى جنس مقدمتها؛ أي لَما كانت المقدمة مُرة، وهي ما ذكرنا؛ استحال المذاق المعنوي للرزق الحاصل، هو أيضا، إلى مرارة؛ أي إلى شقاء. لكن لغة القانون، مثلا، إذا استعملت المر فهي لا يمكن أن تستعمله إلا بمعناه المعهود، أو الحقيقي؛ وإلا فسَدَ نظام الكون، واضطربت علاقات الناس بعضِهم ببعض في بدّو وحاضرة.

ولعل هذا المثال أن يجعلنا نقرر أن الانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبية؛ بينما الدلالة الواقعية البسيطة، أو العميقة... هي التي تحكم اللغات الوظيفية بوجه عام.

وتظل اللغة في توالد وتزايد كل يوم، لتؤديَ عنا حاجاتنا اليومية التي نريدها منها، ونحملها على التعبير عنها، في تواصلنا على مختلف مستويات هذا التواصل.

إن فلسفة اللغة تعالج نظرية المعرفة للسانيات، وإن اللسانيات، من وجهة أخرى، تعالج خصائص اللغة البشرية من حيث هي مجموعة «أصوات يعبر بها كلُ قوم عن أغراضهم»[1] كما يعبر ابن جني؛ ومن حيث هي «اختلاف تركيبات المقاطع الصوتية»[2] التي تُفضي إلى دلائل كلامية[3]، وعبارات لغوية، كما يعبر الآمدي[4]. أي من حيث خصائص أصواتها، ومواصفات تراكيبها، ومن حيث عامة نظامها الذي يجسده المعجم، والنحو، والصرف، وكل المعطيات ذات الصلة بنظام اللسان.

إن كل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، وإلى أي حد يمكن أن يرقى مستوى النسج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها، لها.

«وإذا كانت اللغة لدى اللسانياتي (Linguistique)، شيئا خصوصيا، وربما نظاما مستقلا من الارتباطات الداخلية الخالصة، بحسب تعبير هجلمسليف (Hjelmslev)؛ فإن مجموعة من المساءلات الجوهرية، من حول اللغة، تجدها خارج إطار اللسانيات»[5].

فكأن الفلاسفة يرون أن اللسانيات بحكم إجراءاتها النظرية المحدودة قاصرة عن أن تتحكم في نظرية اللغة، وتحيط بكل خصائصها ودقائقها. ولعل الذي يزعج اللسانياتيين أن نظرية اللغة هي مجرد علم واحد، بينما اللغاتُ شتى؛ ذلك لأن كل لغة تستأثر بنظامها الصوتي والتركيبي والنحوي والمرفولوجي... وبمقدار ما يمكن أن يُلاحَظ من اتفاق بين اللغات، في النظام العام، فإن الخلاف الداخلي الخصوصي، صوتيا وتركيبيا ونحويا، هو الذي يجسد خصوصية كلِ لغة.

إن اللغة لهي المعرفة.

وإنها لهي الخصوصية والاختلاف في الوقت ذاته.

فأنا عربي، لأني أتكلم اللغة العربية.

العربية هي التي تحدد خصوصيتي، وهويتي الحضارية.

من أجل كل ذلك يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن، رفيعة القدر،

كريمة المكانة، عالية القيمة: لدى كل الأمة، لأنها هي مُضطَرَبُ تاريخها وحضارتها، وجِرابُ رقيها وانحطاطها. ومن أجل ذلك كله يجب أن نعير أهمية بالغة لِلُغةِ الإبداع، أو للغة في الإبداع؛ وذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومَرْآة خياله؛ فلا خيالَ إلا باللغة، ولا جمالَ إلا باللغة، ولا صلاة إلا باللغة، ولا حُب إلا باللغة، ولاحضارة، إذن، إلا باللغة... فهل بعد كل هذا يمكن أن ندبجَ كتابة، أو نكتب أدبا، أو نقرأَه، خارج اللغة؟

إن الأدب الذي يمثل الجنس الروائي فيه المادة الأدبية الأولى على عهدنا هذا، إذن، هو اللغة نفسها؛ لأنها هي التي تميز الإنسان عن الحيوان، فالإنسان حيوان ناطق كما عرفته الفلسفة الإغريقية القديمة؛ وذلك على الرغم من السوء الذي يلحق الإنسان وكرامته، وعقله، من جراء هذا التعريف المحروم؛ لأن النطق لايكفي لرفع قيمة الإنسان وتجسيد عقله، وتكريم إبداعه؛ فالمجنون ناطق، والمعتوه ناطق، فالعقل هو الذي يجب أن يميز بين الإنسان والحيوان؛ إذ الحيوانات نفسها تُصدر أصواتا تتفاهم بها فيما بينها (فكأنها من هذا الوجه ناطقة)؛ بل قد يفهم أصواتَها الإنسانُ نفسه فيهتدي السبيل إلى بعض ما تريد... فكون الإنسان حيوانا ناطقا، أو مجرد ذلك، لا يحدد هويته الإنسانية العالية التي تتجسد في عقله قبل لغته؛ وإنما اللغة هي التي تترجم عما في عقله فتجسده ملفوظات ملفوظة، أو أفكارا مكتوبة... ثم ماذا يقال في الإنسان الأبكم؟ أنصنفه في غير النوع البشري لأنه غير ناطق؟!

ثانيا: اللغة والفلسفة والسيمائية

لكن لماذا عُنِيَ الفلاسفة باللغة مع أنها تبدو مسألة بعيدة عن حقل التفكير الفلسفي، ووظيفته، للوهلة الأولى على الأقل؛ أي كأن المسألة اللغوية هي من قبيل الفكر والمعرفة؟ ولماذا لم يُعْنَ الفلاسفة المعاصرون وحدهم بها، ولكن الفلاسفة الأقدمين، منذ سقراط، كانوا توقفوا لدى الظاهرة اللغوية، وحاولوا تقرير النظريات من حولها، بشكل أو بآخر؟ ألأنها مجرد مظهر باذخ يساعد على التفكير، ويعبر عن هذا التفكير؟ أم لأنها مسألة جوهرية في نظرية المعرفة المجردة؟ ولماذا كل هذه المكانة الشريفة للغة في التفكير الفلسفي على وجه الدهر؟

لقد جاهد سقراط (Socrate) (470 ـ 399 ق.م) نفسَه أعنت الجهاد وأشقَّه في البحث عن تعريف للغة -قبل أن يعرفها ابن جني، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، بأنها مجموعة «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[6] من أجل أن يدرك، من خلال تعريفها، المعنى الثابت للألفاظ والجُمل، بينما تساءل أفلاطون (Platon) (427 ـ 348 ق.م) عن حقيقية دقة اللغة، وقرر بأن البنية المعقدة للجملة التي تتولد عن تشابك الاِسم والفعل هي وحدها التي يجب أن تحدد الخطأ الذي يتيح لنا أن نقول: خطأ، أو ليس به[7].

ويعرف اللغة (وينصرف معنى كلامنا إلى اللغة [Langage, Language] لا إلى اللسان [Langue]، المفكر الفرنسي، أندري لالاند (A.Lalande) فيذهب إلى أنها «وظيفة التعبير اللفظي للفكر، سواء كان داخليا أم خارجيا»[8].

وعلى الرغم من أن هناك اختلافا في جزئيات هذه المسألة وتفاصيلها؛ فإن اللغة كثيرا ما تستعمل «نقيضا للسان من أجل تمييز وظيفة التعبير بواسطة الكلمة، بوجه عام، عن هذا النظام اللسانياتي[9]، أو ذاك المحدَد في مجتمع معيَن»[10].

لكن لالاند بحكم قِدَم تعريفه من وجهة، وبحكم عدم تخصصه -إذ مع تقديرنا لجهود الفلاسفة وتأملاتهم، إلا أن هذه المسألة لغوية لسانياتية، ويجب أن تُحْسَم عبر التفكير اللغوي العام المحترف، وليس عبر الفلسفة وحدها ـ من وجهة أخرى: لا يتحدث، هنا، عن مسألة الفصل بين اللغة واللسان في الفكر اللسانياتي؛ وهي المسألة التي تناولها غريماس (Greimas)، من الوجهة السيمائية، فلاحظ أن مفهوم «اللغة» «لم يُفصَلْ عن مرادفه مفهوم «اللسان»، بصورة نهائية، إلا في القرن التاسع عشر؛ وهو الفصل الذي أتاح إمكان مقابلة اللغة السيمائية (Langage Sémiotique) (أو اللغة بمعناها العام) باللغة الطبيعية (La Langue Naturelle). وسيكون مثل هذا التمييز كبيرَ الغَنَاءِ لولا أنه اغتدى مثار خلاف من بعد ذلك حين صُرِف إلى المفهوم العالمي؛ إذ استبان أن هناك جملة من اللغات لا تملك إلا لفظا واحدا للتعبيريْن الفرنسيين (ويشدد غريماس على اللغة الفرنسية بحكم العقدة الوطنية التي تركَب كثيرا من العلماء؛ وكأن تلك اللغة وحدها هي التي تملك مفهومين اثنين فتستطيع التمييز بين «اللغة» و «اللسان»، من بين كل لغات الأرض؛ في إشارة بادية إلى اللغة الإنجليزية خصوصا...). وفي

هذه الحال، فإما أن يُدمَج اللسان في اللغة؛ فيقال: «لغة اللغة» (Métalangage,Metalanguage)، و «لسان اللسان» (Métalangue)، وإما أن يعبَّرَ عن ذلك بطريقة حشوية فيقابَل مفهوم «اللغة» بمفهوم: «اللسان الطبيعي»[11].

ولقد فتحت السيمائية، حول هذه المسالة اللغوية، آفاقا لا حدودَ لها؛ فنشأ عن مفهوم اللغة نفسِه مفهومان اثنان:

1 ـ مفهوم السمة الطبيعية وهي اللغة التبليغية التي يكون بثها دون قصد؛كدكنة السماء الدالة على وشْكان هَطَلان المطر، وكبدْء حرارة الجسم في الاِرتفاع إيذانا بوجود رسيس من الحمى تريد أن تَفتَخَ ذلك الجسم؛ وكقصف الرعد، أو وَمَضان البرّق الدالين، هما أيضا، على وشكان هطّل المطر (ونلاحظ أن السمة الطبيعية الأولى ـ وهي سِمة حاضرة دالة على سمة غائبة ـ سمة بصرية]إذ لا يمكن إدراكُ سمة السحاب الداكن إلا بمشاهدته بالعين)؛ والسمة الطبيعية الثانية لمسية: إذ من العسير إدراك ارتفاع حرارة جسم ما دون لمسه)، والسمة الطبيعية الأخرى سمعية]باعتبار الاستقبال[، وصوتية]باعتبار الإرسال[، وبصرية باعتبار الوَمَضان[).

وتنصرف السمات الطبيعية، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، إلى العوارض المَرَضِيَة، ووقع الأقدام الذي يُعلن عن قدوم شخص ما، والسحاب الداكن، وأزيز الرياح حين تسمعه وأنت بداخل غرفتك... ولا يكون لهذه السمة باثّ قصدي.

2 ـ مفهوم السِمة الاصطناعية التي تنصرف إلى كثير من المظاهر التعبيرية أو التبليغية التي منها اللغة اللفظية (أو «الألفاظ»)، والرسوم، والأشكال، والإشارات الصوتية مثل دق طبول وجبة السحور في شهر رمضان، وقرع الأجراس، وكطلقات مدفع احتفاء بمقدم رئيس دولة مهيبة، أو صديقة... ويكون لها، في مألوف العادة، باث قصديٌّ[12].

كما أن هناك سمة بسيطة، وسمة تركيبية، أو مركبة؛ ويجب التمييز بين السمة بهذين المعنيَيّن الا ثنين، وبين الملفوظات (Enonces,Utterances) من وجهة، والصياغات (Assertions, Assertions) من وجهة أخرى؛ وذلك مثل قول قائل: «الفنجان» الذي يُصَنَّف، في هذا المستوى من التعبير اللغوي، على أنه «سمة بسيطة» (Signe Simple)؛ بينما إذا قال هذا القائل: «فنجان

القهوة» فإن هذا التعبير يصنَف على أنه «سمة مركبة» (Signe Complexe) وأما إذا قال: «هذا الفنجان مكسَّر»؛ فإن السمة تخرج عن التصنيفين الاثنين السابقين إلى تصنيف «الملفوظات»؛ فيقال: إن هذه ملفوظة مركبة من جملة من السمات. وهذه الملفوظة تثبت في الذهن شيئا ما، معنىً ما؛ وذلك على الرغم من أنه قد يكون صحيحا، كما قد يكون زائفا. وببعض هذا المعنى يغتدي الكتاب ـ وليكن النص الروائي بحذافيره، هنا ـ مركبا من عدد ضخم من التراكيب والصياغات؛ أي أنه مركب من تسلسلات طويلة من السمات المتداخلة[13].

وعلى أننا لا نود أن ننزلق إلى بحث معمق ومفصل حول هذه المسألة من حداثة اللغة السيمائية؛ مخافةَ أن يحملنا ذلك على مجاوزة الطور... ومثل ما جئنا به ـ وكان على سبيل الاستئناس ـ قد يثبت أهمية اللغة من حيث هي من وجهة، وأهميتها الفائقة بالقياس إلى الكاتب من وجهة أخرى. ونحن نُهيب بالكاتب الذي يحترم نفسه، ويحترم لغته أيضا، أن يعمدَ إلى دراسة مبادئ علم اللغة، ومبادئ السيمائية؛ وأن يقرأ قبل ذلك وبعده، كثيرا؛ حتى إذا «زيَّح» لفظا (استعمل لفظا ضمن معنى انزياحي) مما يكتب؛ كان واعيا بما يفعل؛ وحتى إذا زاوج في تعبيره بين اللغتين الطبيعية والاصطناعية كان على دراية بما يأتي؛ فقد عهِدنا كثيرا من كتاب الرواية (وربما كتاب الشعر أيضا]ولم نقل «الشعراء» لبعض التدبير[) لا يُتقنون أدوات الكتابة فتراهم يكابدون من أجل نسج كتابات ضعيفة على مستويات النحو واللغة والأسْلَبَة(Stylisation) جميعا.

وإذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبِقة، مغردة، مختالة، مترَهْيِئة، متزينة، متغجرة، لايمكن إلا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة، كليلة، حسيرة، خلَقة، بالية، فانية، وربما شعثاء غبراء.

ولا سواءٌ جسمٌ ناضرٌ، وإهابٌ فاتن يرتدي حُلَلا خُضْرا، معطَرا عبقا، ومحلى منمقا؛ وجسمٌ آخرُ فان بال كأنه مِحْضَأُ النار.

اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (Personnage) كثيرا من الامتيازات الفنية، التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين أيضا... إنه لم يبق للرواية شيء

غيرُ جمال لغتها، وأناقة نسجها.

ثالثا: لغة الكتابة الروائية ومستوياتها

«ربما كان العرب (ولا أعلم إن كان الإغريق قد فعلوا ذلك قبلهم)، مجسَدين في جملة من كبار الكتاب، منهم أبو عثمان الجاحظ: أولَ من عُنِيَ بالحديث عن مستويات اللغة، ومراعاة درجة المتكلم الثقافية والاجتماعية. وألفينا ذلك يكثر لدى الأعراب البادين الذين كانوا يؤْثِرون التقعر والإغراب ـ بحكم أعرابيتهم ـ ولدى البلغاء الذين كانوا يميلون إلى النسج الأسلوبي العالي التركيب الذي يبهر ويسحر، ولدى النحاة واللغويين الذين (...) لم يكونوا قادرين على التخلي عن مستواهم اللغوي العالي، والتدني به إلى مستوى السوقة من الناس[14].

وقد كان بشر بن المعتمر، حسب ما يذكر الجاحظ، سبق إلى تأسيس النظر في هذه المسألة فاقترح أن يكون مستوى لغة المتكلم، أو الكاتب، على قدر المخاطب ومستوى ثقافته، وأن يراعِيَ ذلك ما أمكنه الأمر بحيث «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما؛ حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[15].

إن بشر بن المعتمر، المفكر المعتزلي، هنا، حداثي جدا (وذلك على الرغم من أنه، في الأصل، كأنه كان يريد إلى الخطابة لا إلى الكتابة...)؛ فهو يثير مسألة المستوى اللغوي الذي يمكن أن يستويَ فيه الكاتب بحيث لا يعلو ولا يُسِف؛ وقل إن شئت إنما يعلو على أساس، ويُسف على أساس، ويَسِطُ في ذلك على أساس؛ لا أن يكتب لنفسه، ويتجاهل قراءه ومتلقيه. وإذا كان بشر، هنا، يتحدث عن باث اللغة مجسَدا في «المتكلم» (الخطيب)؛ فلأن التأليف على عهده كان من العلماء إلى العلماء، أو من العلماء إلى المتعلمين الذين يريدون أن يكونوا علماء؛ فلم تكن مسألة المستوى اللغوي مطروحة بالحدة التي تُطرَح بها الآن بين المتعاصرين. لكن الأهم في ذلك أنه كان يفكر في مسألة الباث حين يبث اللغة الإبداعية، وينبغي له أن يراعيَ مستوى المبثوث فيهم الرسالة فيجعلها على أقدارهم، ويفصلها على

مقاساتهم.

لكن قبل أن نتحدث عن مستويات اللغة في الكتابة الروائية نود أن ننبه، إن كان ذلك مفتقرا إلى تنبيه، إلى أن هذه المسألة على أهميتها في الكتابة الروائية، وعلى عناية النقاد بها عرَضا؛ فإنه لا أحدَ من النقاد والمنظرين العرب، في حدود ما وقع عليه اطلاعنا، عُنِيَ بها، وأفرد لها بحثا قائما، أو فصلا متنبذا، بل إن النقاد الغربيين أنفسَهم، وعلى عنايتهم الشديدة بكل مشكلات السردانية في أدق تفاصيلها الممكنة، فإنك تراهم يُعْنَوْن، في العادة، بالشخصية (Personnage, Character)، والحيز (Espace, Space)، والزمان، والحدث، أكثر مما يعنون باللغة؛ وخصوصا في كتاباتهم النظرية الخالصة. من أجل ذلك نعد هذا العمل، في هذه المقالة، من الأهمية بمكان.

وإنا لنعجب أشد العجب كيف يمكن الحديثُ عن الشخصية التي تنهض بالحدث، أو يقع عليها الحدث، أو حولها حين تضطرب في الحيز، أو يقتلها الحيز، أو حين تسير في نوء الزمان فيُبليها بعد جِدة، ويُفنيها بعد حياة: ثم يقع الصمت من حول اللغة التي يجب أن تخاطَبَ بها، أو تخاطِبَ بها، هي، غيرَها: كيف يجب أن تكون؟ وما مستواها؟ وما وظيفتها؟ وما صفتها؟ وما علاقتها بما يضطرب في الرواية؟ وبُمساءَلة أكثر مباشَرَة: بأي لغة يكتب الروائي روايته؟ أيكتبها باللغة الفصحى كما كان الجاحظ يحرر رسائله، والهمذاني يدبج مقاماته، أم يكتبها باللغة السوقية المتدنية، بل العامية الساقطة؟ أم يكتبها بلغة تقع بين كل ذلك وسَطا؟ أم أنه يتخذ له مستويات مختلفة عبر النص الروائي الواحد بحيث لا يجعل لغة العالِم هي اللغة نفسها التي يتحدثها الفلاح والتاجر والعامل؟ ثم، هل يجب أن تكون لغة السرد، أو الحكْيِ، هي نفسها لغة الحوار، أم تكون كل لغة من اللغتين الاثنتين في مستوى يبعد عن مستوى اللغة الأخرى؟

إن النظريات النقدية التي تنظر للرواية، والتي تلقيناها في محاضرات الجامعة، خلال الأعوام الستين من القرن العشرين، كانت تقوم إجراءاتها على أن يستويَ الكاتب الروائي في مستوييْن اثنين من اللغة على سبيل الوجوب: مستوى السرْد وتكون لغته فصيحة، سليمة، بل راقية؛ ومستوى الحوار وتكون لغتُه متدنية، وعامية في الدرجة الأرْذَل، والدرك الأسفل. وربما تكون تلك الآراء النقدية المغلوطة هي التي كانت توجه الروائيين

العرب على ذلك العهد - وربما إلى هذا العهد أيضا - أمثال إحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي (ولم يكن نجيب محفوظ يُذكر أمامهما لدى عامة القراء في الأعوام الخمسين من القرن العشرين حيث قرأنا لهما كثيرا قبل أن نوَجَّهَ إلى قراءة نجيب محفوظ...)؛ فكانوا يكتبون بالعربية الفصحى البسيطة، بل الضعيفة في بعض الأطوار، سُرودهم؛ حتى إذا فسحوا المجال للشخصيات تتحاور أرسلوا لها في الطِوَل، ومدوا لها في العِنان، وبالغوا في ذلك حتى، ربما، كانت اللغة التي تصطنعها شخصياتهم سوقية ساقطة... ولَما لم نكن نفهم العامية المصرية على ذلك العهد، في المغرب العربي (ولم تكن المسلسلات المتلفزة التي مكنت للعامية المصرية في التبنُّكِ والاِنتشار في العالم العربي، قائمة على ذلك العهد)؛ فإننا كنا، وأنا زعيمٌ بما أقول، نقرأ الرواية في نصها السردي الذي يسرده المؤلف؛ حتى إذا جاء الحوار تركناه لعدم فهمنا إياه، ولاستبشاعنا لعاميته الساقطة التي لا ينبغي لها أن تكون لغة للأدب؛ ووثبنا فوقه إلى لغة السرد التالي... فكنا نقرأ الرواياتِ سرّدَها، ونُهمل حوارها للعلة التي جئنا على ذكْرها.

وربما لم تكن هذه الظاهرة اللغوية الناشزة خالصة لإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وحدهما من الروائيين العرب؛ ولكن اختصاصنا بالذكْر لهما قد يكون من باب التمثيل.

ولقد كنا نعجب كيف كان أولئك الكتاب الكبار يأذنون لأنفسهم بالسقوط والتدني من مستوى الفصحى البسيطة التي يفهمها جميع القراء في العالم العربي، وكيف كانوا يستتيمون إلى تلك العامية المحلية التي لايفهمها، أساسا، إلا الشعب الذي يتحدثها أصلا؟ أم لم يكن أولئك الكتاب يفكرون في قرائهم في الوطن العربي؟ أم كانوا يعتقدون أن قراءهم هم أساسا في غير هذا الوطن العربي؟ أم كانوا يتعمدون الإساءة إلى أنفسهم، وإلى كتاباتهم بإزعاج قرائهم العرب، وجعْلهم يكابدون أشد المكابدة وهم يحاولون قراءة ذلك السخف من العامية، وذلك الإسفاف من الكلام؟ أم إنما كانوا يصرون على بعض ذلك لأداء رسالة معينة هي التمكين للعامية على حساب الفصحى؛ وهي أطروحة من الرأي كان المستشرقون في إيطاليا وفرنسا لا يبرحون ينادون بها، ويروجون لها؟... وما منعهم مِن أن يصطنعوا لغة وسطى لا هي فصحى عالية، ولا هي عامية ساقطة، إن لم يكن المانع، أو الموانع، غيرَ ما

ذكرنا...؟

إن من حق المؤرخ للرواية العربية أن يطرح كل هذه الأسئلة بالصراحة التي يتطلبها العلم، والجرأة التي يستدعيها البحث... دون أن يُؤَوَلَ ذلك على أنه موقف عدائي من شخص ما، أو من أدب ما.

وعلى أن مثل هذه الظاهرة المزعجة عُرفت في بعض الكتابات الأدبية الأخرى حيث كان بالزاك (Balzac)، وهيجو(Victor Hugo) وسواهما ينادون بالويل والثُبور، وعظائم الأمور؛ مما قد يلحق الأدب الفرنسي من مصائب العاميات المحلية الفرنسية، إلى أن جاء مارسيل بروست (M.Proust) فحاول أن يقيس اللغة على مقدار الوضع الاجتماعي للشخصية، في كتاباته الروائية[16].

وبينما كان العرب تفطنوا إلى مسألة مستويات اللغة، في الاستعمال الأدبي، منذ اثني عشر قرنا، على يد أبي عثمان الجاحظ[17]؛ فإننا لا نلفي الكتاب الفرنسيين يتفطنون لهذه المسألة اللطيفة إلا في بعض القرن العشرين[18].

والحق أن مسألة المستويات اللغوية داخل العمل السردي تعني، في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاِجتماعية والفكرية؛ بحيث إذا كان في الرواية شخصياتٌ: عالمٌ لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات... وقد كنا ألفينا جلال الدين السيوطي ينهض بهذه التجربة اللغوية فألفيناه يكتب عشرين مقامة، موزعة على عشرين شخصية مختلفة، فيتخذ لكل شخصية لغتها الوظيفية، ولكن في إطار الفصحى العالية[19]. فكأن العرب كانوا سبقوا إلى هذه المسألة، تطبيقيا، بعد أن كان أبو عثمان الجاحظ تحدث عنها نظريا، منذ عهود بعيدة.

ولكن المستويات اللغوية التي يتحدث عنها رولان بارط، ضمنيا على كل حال، ليست بالحدة، بل البشاعة، التي طبقت بها في الكتابات الروائية العربية بعامة؛ ذلك أن بعض الروائيين الفرنسيين، ومنهم بروست، إنما اجتهد في تطويع اللغة لجعلها لغة الحياة العامة، والحياة اليومية في أبسط

مستوياتها وأدناها؛ واستعمال بعض الألفاظ من استعمالات الحياة اليومية؛ ولكن ليس بأن يعمد إلى استعمال العامية في الحوار صراحة.

وقد كان عالج هذه المسالة، من هذا الوجه، الجاحظ أيضا في كتابه «البيان والتبيين» في أكثر من موطن منه. لكن الروائيين العرب جاءوا إلى العامية، ثم شرعوا يغترفون منها دون تحفظ، ولا حس لغوي لطيف، ولا إشفاق ولا اِرْعِواء؛ وكأن هذه العربية مِلْك مشاع لهم وحدَهم يفعلون به ما يشاءون، ويعيثون فيه فسادا متى يشاءون؛ فركَموا العامية على الفصحى، باسم التعبير عن الواقع... فكأن هذا الواقع المزعوم هو واقع تاريخي بكل ما يحمل التعبير من معنى؛ أي كأن الروائي حين يكتب رواية، فكأنه إنما يكتب تاريخا دقيقا للأحداث والأشخاص، لا أنه ينشئ عالَما أدبيا قوامُه اللغة، ولحْمَتُه الخيال، وشخصياته وَرَقِية... فأين هذا الواقع في مثل هذا؟ وماذا بقيَ لأنصار العامية، وهم يملأون أرض العالم العربي في هذه الأيام (حتى إن الواحد منا ربما كتب بحثا فقدمه إلى دار للنشر لعلها أن تنشره، فإذا هي تعيده إليه لا ليرفع من مستواه، ولكن ليبسط لغته تبسيطا؛ وذلك على أساس أن لغته عالية!)، من حجة وقد أفحمناهم بهذا إفحاما؟ وما معنى ادعاء الواقعية التاريخية لعمل أدبي يقوم على الفن أساسا؟ وهل يمكن أن تُلحق الرواية بالتاريخ، وتمرُقَ عن جلِد الأدب؟ وما هؤلاء الذين يشُقون على أنفسهم في كتابة رواية لا تبرح تلهث وراء التاريخ؛ فإذا هي لا التاريخُ يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى دقته وصرامته وواقعيته، ولا الأدب يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى جماله، وخياله، والعمل بلغته؛ ثم لأنها هي نفسها تنكرت للأدب بهذا السلوك الذي يحمل مركب النقص إزاء وظيفة الأدب اللغوية الجمالية؛ فإذا مثلُ هذه الكتابة لاهي تاريخ، ولا هي أدب فصيح، ولا هي أدب شعبي، ولا هي أدب عامي، ولا هي شيءٌ غيرُ ما هي...؛ ولكنّ كأنها أخلاط من كل ذلك جميعا... وإذن، فإذا كان الأساس الذي يؤسسون عليه مزاعمهم، في حد ذاته، باطلا؛ فبمَ يواجهون التاريخ الأدبي في كتابتهم الرواية: حوارَها بالعامية الساقطة؟

الأحداث التي تعالَج في العمل الروائي ليست تاريخية بالفهوم التاريخي الحقيقي. والشخصيات التي تُتَخَذ في العمل الروائي ليست أشخاصا يفهمون ويعقلون، ويحيَوْن ويموتون؛ ولكنها كائنات خيالية، وعناصر ورَقِية،

تُسْهم في تكوين العمل السردي القائم في أصله على الخيال المطلق. فأين الواقع هنا، يا هؤلاء؟ وهل سجلتم هذه الشخصيات في سجلات الحالة المدنية ؟ أم استطعتم تسجيل الأحداث الروائية «البيضاء» في أسفار التاريخ على أنها جزء من الكتابة التاريخية الرسمية؟ ولمَ هذا الادِعاء بالباطل والزور على الحياة التي ألحقتم ما هو خيالي منها بما هو واقعي تاريخي فيها، وأنتم لا تستَحُون؟ وما هذه العقدة التي يحمل النقاد، وهي عقدة نقص خبيثة، بادعائهم رسالة للأدب تفيد في الحياة كما يفيدنا الكلأ والماء والحطب، وكما يفيدنا الوَرِقُ والذهب !؟

ثم كيف يتعامل مؤرخ الأدب العربي حين يعرض للكتابة الروائية العربية: أيَعُدُها من الأدب الفصيح، والحال أن أكثر من نصف الرواية في بعض الأطوار، هو بالعامية المحلية؟ أم يصنفها في الكتابات العامية المتدنية ويستريح؛ فيلزمها أذنا صماء، وعينا عمياء؟ (ونحن نميز بين «الأدب الشعبي»، و«العامي»، تمييزا بعيدا ...).

إن الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإذا كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يُؤذوا اللغة (ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء) بتسويد وجهها، وتلطيخ جِلْدها، وإهانتها بجعل العامية لها ضَرة في الكتابة... فلم يبقَ للغة العربية إلا أن تزُمَّ حقائبَها، وتمتطِيَ ركائبَها؛ وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادف كتابا يحبونها من غير بني جِلْدتها.

وأمام كل هذا، فإننا لا نقبل باتخاذ العامية لغة في كتابة الحوار، ونؤْثر أن يُترَك للغة الحرية المطلقة لتعمل بنفسها عبر العمل الإبداعي... فلا واقعية، ولا تاريخ، ولا مجتمع، ولاهم يحزنون... وإن هي إلا أساطير النقادِ الآخِرين !

وحين نتحدث عن اللغة (ونحن هنا لا نريد إلى اللغة بمعنى «اللسان» (Langue)؛ ولكننا نريد إلى اللغة بمعنى (Langage, Language)؛ أي أننا نريد إلى اللغة الوظيفية، أي اللغة التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا ما، وقل: اللغة الخاصة التي يصطنعها هو، والتي يحاول، في كثير من الأطوار - شأن الكتاب الكبار في العالم - أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي

الدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تُحيِي مَواتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطرَبات بعيدة لا عهدَ للغة المعجمية بها.

ولسنا نريد، لمن يريد أن يتكلف مكابرتَنا، إلى أن أيا من الناس يأتي إلى اللغة فيعثو فيها فسادا مبينا، ويمرُق بها عن دلالتها الأصلية لمجرد رغبته إلى ذلك، من دون نظام معلوم، ولا ذوق مصقول... كلا! وإن هذه إلا فوضى وجهالة... لكننا نريد إلى أن الكاتب الكبير، لممارسته الطويلة للغة وتعامله معها، يستأنس بها وتستأنس به؛ فيجد كل منهما شيئا من الرغبة في الانزياح(l'écart) عن المعنى الأول، إلى معنى ثان؛ فتتسع الدلالة وتَغْنَى؛ بفضل استخدام عناصر من التبليغ معينة مثل الرمز، والاستعارة، والمُماثل (Icone) وسواها...

فذلك، إذن، ذلك.

وإنا حين نتحدث عن اللغة، لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمِل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا (أي أن تطور أي لغة يُسْهم في تطوره المرسل والمستقبِل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة ونشاطها وتفاعلها). و اللغة تتميز بمظهرها الانتظامي؛ بحيث يمكن، كما يزعم طودوروف، الحديث عن اللغة في حال ما إذا أتيح لنا وجود سمة معزولة؛ على الرغم من أن وجود سمة منعزلة يثير إشكالية عسيرة: وذلك لأن السمة، أولا وقبل كل شيء، تضاد غيابها على سبيل الوجوب؛ ثم لأننا، من وجهة أخرى، نضع السمة دائما في علاقة(...) مع سمات أخرى مماثلة لها كالصليب المعقوف مع النجمة، وكالراية مع صنوتها، وهلم جرا.

وأيا كان الشأن، فإنه يُرادُ، عادة، بمصطلح اللغة إلى نظام معقد[20].

ولعل طودوروف كان يريد بالسمة التي تضاد غيابَها، على سبيل الوجوب، إلى السمة اللغوية التي تكون من نوع القرينة (Indice)؛ مثل قولهم: «لا دخانَ بلا نار»حيث الدخانُ الذي تراه من بعيد، وهو سمة بصرية حاضرة في النظر، يدل على سمة غائبة محتومة لا نراها؛ وهي النار التي باحترقها - أي بإعمالها في مادة قابلة للاحتراق - تحدث ذلك الدخان الذي يتراءى لنا من بعيد. ولا يقال إلا نحو ذلك في السمة الطبيعية التي تكون من نوع

المماثل (Icone)؛ وذلك مثل السحاب الداكن الذي نشاهده في السماء فنُحس بوشْكانِ هَطَلان المطر؛ فالسحاب الداكن سمة طبيعية (وليست اصطناعية كالسمات اللفظية، والرسوم، والخطوط، والإشارات)... بصرية حاضرة، تدل على شيء غائب هو المطر الوشيك الهَطَلان.

واللغة ذات ألفاظ؛ وهذه الألفاظ هي سمات صوتية إذا سمعتَها، وسمات بصرية إذا قرأتَها، وسمات رسمية، أو رقْمية (من «الرقم» بمعنى الكتابة) إذا كتبتَها؛ وهي ذات دلالة متعارَف عليها بين المتعاملين إذا تخاطبتَ بها؛ وهي ذات نظام شديد التعقيد يمثُلُ على المستويَيْن الدلالي والتركيبي إذا عومتها في النظام اللسانياتي العام، جميعا.

والكاتب ـ وسواء علينا أكان كاتبَ رواية أم كان كاتب جنس أدبي آخر ـ فإنه لا يكون كذلك إلا باستعماله اللغة، وتحكمه فيها تحكما عاليا.

ثم إن اللغة، كما يلاحظ بعضَ ذلك رولان بارط (Roland Barthes)، في بعض كتاباته...، ينصرف معناها، أساسا، إلى الأدب؛ لأنها لغة انزياحية؛ على حين أن اللغة العلمية، أو اللغة الوظيفية كلغة أهل القانون؛ فإنها لا تتطور إلا ببطء شديد، وأنها لاتكاد تخرج عن النظام المألوف لدلالة ألفاظ المتعاملين بها في حقل القانون مثلا. بينما اللغة، لغة الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار.

ويعلو شأن الكاتب ويعظُم قدْرُه بناء على مدى تحكمه في لغته؛ وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها؛ وإلا فهو لا يعدو أن يكون كُتّبوبا (Ecrivant)، على حد تعبير بارط[21]، من الكتابيب.

وقد تكون اللغة في الرواية هي أهمَ ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجودٌ لهذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللغة. ولمَّا كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظَرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز.

لكن كيف تكون اللغة الروائية، بعد الذي عالجناه، وحللناه؟ وما مستوياتُها؟ وهل يجب أن ترقَى أم تُسِف؟ وهل يجب أن تصطنع الأسلوب التقليدي

الذي يُستعمَلُ، عادة، في كتابة المقالة، مثلا، تعبيرا؟ وإنها لأسئلة قليلة من الأسئلة الكثيرة التي يجب أن نُلقيَها حين نريد الحديث عن الرواية، أو حين نريد أن نكتب هذه الرواية، أو حين نريد - أيضا - أن نحلل هذه الرواية.

إن اختيار لغة الرواية ليس أمرا ميسورا إذْ هل علينا أن نراعيَ، ونحن نكتب، مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضا ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهبه النقاد العرب التقليديون والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع، وعليه أن يفيد الناس ويهذبهم تهذيبا...؟ ومع أننا لا نذهب هذا المذهب العليل، ومع أننا أيضا نرى بأدبية اللغة حين تنشط عبر نفسها، من أجل نفسها؛ فإننا مع ذلك نميل إلى أن لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة، أو سوقية هزيلة، أو متدنية رتيبة؛ ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجُمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة، مع ذلك، لدى معظم القراء الذين لا يكونون عمالا ولا فلاحين ولا حتى معلمي المدارس الابتدائية؛ وإنما يكونون، في الغالب، من طبقة القراء المحترفين (طلاب الجامعات، أساتذة التعليم العالي، باحثين في السرديات... إلخ... ومثل هذا سيبطل مسألة مراعاة مستويات المتلقين؛ لأن الكاتب لا يستطيع أن يعرف المستويات الثقافية لكل متلقيه، فيكتب لكل منهم باللغة التي تلائم مستواه المعرفي، ولكن عليه أن يتخذ لنفسه طريقا يسلكه ، ومذهبا يذهبه في نسج عمله؛ بالتزام الوسط، وعدم الذهاب في ذلك مذهب الشطط... وقراؤه بالتأكيد لا يكونون، إلا في الشاذ الذي لا يقاس عليه، عمالا ولا فلاحين ولاطبقة من الأميين دنيا... ولو كان العمال والفلاحون يقرأون لارتفع عدد النسخ المطبوعة إلى مقدار مهول؛ ولأصبح الكتاب أغنى الناس على الإطلاق...).

إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر؛ ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيْهُقا... غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها... وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء.

رابعا: اللغة الإبداعية بين الوسيلية والغائية

وإذْ وصل بنا الحديث إلى ذِكْر اللغة الإبداعية التي هي كل شيء في

الكتابة الحداثية؛ فقد أنى لنا معالجةُ هذه المسألة بشيء من التفصيل في هذه الفقرة.

كانت اللغة في القديم مجرد أدوات، أو وسيلة يعبر المبدع، من خلالها، عن أفكاره وأغراضه؛ ولكن اللغة كانت لدى الجاحظ، بصورة استثنائية، هي التي تميز كاتبا عن كاتب، وتعلو بمبدع على مبدع؛ فكانت اللغة لديه أساسية المكانة في العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية. إذْ متى كان اللفظ «كريما في نفسه، متخيَرا في جنسه، وكان سليما من الفضول، بريئا من التعقيد؛ حُبِب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظُم في الناس خطره؛ وصار ذلك مادة للعالم الرئيس، ورياضةً للمتعلم الريّض»[22].

ذلك أن الأدب لا يَنتَسِجُ إلا باللغة، ولا يمثُل إلا في إِهابها؛ فمن كان له لغة، ومن استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحولها من مجرد مفردات منثورة، وألفاظ معزولة، إلى نسيج من القول قشيب: هو الأديب الحق. هو الكاتب العملاق. هو اللغة الأدبية نفسها. أما مَن لم تكن له لغة، فإنه كالمفلس، أو الفقير المعدَم؛ فإنه لا يستطيع أن يبني شيئا من عدَم؛ لأنه لا يستطيع ابتياعَ شيء من السوق.

سوق الأدب لغة. ومن دون لغة لا تَنفُقُ سوق الأدب.

ولقد شاع بين الناس، وفيما كنا نتلقى ذلك عن أساتيذِنا في الجامعة، أحسن الله إليهم، أن لغة الكتابة ضربان اثنان: ـ كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك ـ ومن مرَق عنهما مرق عن الجادة، وحاد عن الطريق السوي: الضرب الأول سرْد، ولغته فصحى؛ والضرب الآخر حوار، ولغته عامية. وكما أنه لا يجوز كتابة السرْد بالعامية، فإنه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحى. هذه هي المعادلة الفنية التي إن وفُرَت لنص من النصوص السردية اغتدى مقبولا في الأذواق، ومرضيا عنه لدى النقاد.

تلك، إذن، هي الأطروحة النقدية التي كانت، ولا تبرح، شائعة في النقد الروائي العربي المعاصر؛ وإنما جنح هذا النقد إلى تبني العامية في الحوار، ابتغاءَ الملاءمة بين مستوى المتكلم، ومستوى اللغة التي يستعملها؛ وإذن، من أجل تحقيق المقدار الأعلى من «واقعية» الأدب والفن.

ومن الغريب أن هؤلاء النقاد ينسَون أن من الممكن جدا أن يكتب الروائي رواية شخصياتُها صينية، فهل باسم واقعية الفن والأدب لا يكتب عن المجتمع الصيني، إذا كتب، إلا بلغة صينية من وجهة، وإلا بمستويين اثنين من اللغة من وجهة أخرى؟

وهل يُعقَلُ أن تنشأَ لغة مستوحاة من الواقع لعالَم من ورق؟ إن الكتابة السردية تشكيلٌ لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيها، ولَعِبِها، تُوهِمُنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص(Personnes) تمثلهم شخصيات (Personnages)، ضمن أحداث «بيضاء».

وإذا استحالت اللغة إلى فصحى وعامية، وإلى شعرية وسوقية، وإلى عالية ومتدنية، في عمل واحد، وفي موقف واحد، أصاب العمل الفني نشازٌ، واغتدى ممزقا مبعثرا، يتسم بشيء من الفوضى، وربما بشيء من الاِضطراب.

اللغة انسجام وتناغم ونظام. واللغة الإبداعية نسّجٌ بديع يبهر ويسحر. ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلَها تتوزع على مستويات، لكنْ دون أن يُشعِرَ قارئه بالاختلال المستوياتي في نسّج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما؛ كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها؛ بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها، ومُفْضِية إلى أختها؛ بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البنى؛ وذلك من أجل تجسيد نظام لغوي، أثناء ذلك، شديد التماسك.

وإلا فلمَ يتحدث النقاد الحداثيون، لدى تعرضهم لقراءة إبداع ما وتحليله، عن اللغة؛ وخصوصا عن نظامها؟ وما معنى هذا النظام إذا كان ساذجا قاصرا، وفطيرا فِجا، وحسيرا رذْلا؟ وما معنى هذا النظام إذا كان مجرد سرّد بليد، وحوار سخيف؟ وما معنى هذا النظام إذا كان قصاراه اتخاذَ مستويَيْن اثنين متناثرين متنافرين كالأبيض والأسود، وكالبارد والحار، وكالنتن والطيب ؟

لو كان أمر الكتابة الروائية بهذا اليسر؛ بأن يعمد شخص ما إلى حكْي حكاية ساذجة ملفقة يسجل أحداثها بلغة عامية ساقطة متخلفة قاصرة

عن أن تعبر عن المشاعر الرقيقة، والإحساسات اللطيفة، والمعاني العميقة، والأفكار الرفيعة؛ لاغتدى كل مَن هب ودب، وكل من شذ وفذ: روائيا... وإنما أمرُ الكتابة قائم على العمل البارع باللغة، والنسج بألفاظها، في دائرة نظامها. وليس هذا النسج الرفيع الكريم إلا في مقدور الفنانين المتألقين، والكتاب البارعين المتأنقين.

إن ارتفاع مستوى عن مستوى آخرَ من اللغة، في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصة، لا ينبغي أن يُفضيَ به إلى الانفصال عنه؛ بل ـ كما أسلفنا القول ـ يجب اتصال المستوى اللغوي بالمستوى اللغوي الآخر، وتولّج المستوى في المستوى، دون أن يحس المتلقي بذلك الانفصال، والاختلاف ـ إذا وقع، لأننا نفترض أنه لايقع ـ ودون أن يشعر هذا المتلقي بذلك التوالج اللطيف الذي لا يكاد يبين بين مستويات لغوية مختلفة على هون ما؛ لأنه واقع تحت أسر ذلك النسيج اللغوي العجيب وسِحّره.

لا ينبغي لمسألة اختلاف مستويات اللغة في الكتابة الروائية أن تختلف فتيلا عن تناسق الألوان، وتمازج الأصباغ، في لوحة فنية بديعة رسمتْها ريشة عبقري فنان. إذا صدمتنا الألوان، وإذا آذتنا الأصباغ؛ فإن ذلك لا يعني إلا أن تلك اللوحة رسمها رسام محروم، وشخص يصر على أن يكون فنانا على الرغم من أنف القدر المقدور.

وإذن، فحين نصطدم بسبعة وسبعين مستوى لغويا، في عمل روائي واحد، وذلك على أساس من تمايز المستويات الثقافية والاجتماعية للشخصيات؛ فقد لا يعني ذلك، في رأينا، إلا أن الكاتب الروائي «يرقع» بلغة بالية، وإبرة صدئة؛ وأنه يلهث وراء اللغة، ويكابد أهوال شموسها، وأنه لا يمتلك قيادتها، وأنَها تتأبى عليه وتتدلل ، وتتغنج وتتمنع، وهو لا يمتلك من وسائل إغرائها به، وحملها على الإقبال عليه، فتيلا... إن اللغة لا تحبه، لأنها أحست بأنه، هو أيضا، لا يحبها، وهو إنما يخادعها؛ فلم تنقد له، ولم تنهل عليه... من أجل ذلك تغيب اللغة، ويختفي العمل بهذه اللغة، في مثل هذه الأعمال المحرومة التي يغيب الفن منها غيابا.

إننا نعتقد أن الأدب غائب من مثل هذه الرواية المرقعة اللغة التي تتخذ لها مستويات، مستويات، متفرقة ومتباينة: عامية وفصحى، وفصحى بسيطة، وفصحى رفيعة (إن تسلحنا بحسن الظن...)، وعامية سوقية، وعامية أدنى

من ذلك... نحن في هذه الحال لا نقرأ عملا روائيا منسوجا من لغة فنية يمتلك ناصيتَها فنان متضلع قادر على اللعب بها، والتصرف في أسَلَبَتها، فيمتعنا بها، ويأسرنا بجمال نسجها.... أين نحن من ذلك؟ - ولكننا نقرأ رُقَعا ممزقة، رُكبت على أسمال بالية، وأثواب خلَقة فانية؛ يحاول شخص محروم مبتدئ أن يرقع بها عملا محروما مبتدئا.

مستوياتيةُ اللغة لا تعني هُزاليَتَها، وتباعُدَ بنائها، واختلاف نسجها؛ فإذا كأنها لغات مختلفة كتبها كتاب مختلفون لا لغة واحدة، كتبها كاتب واحد... وانظر إلى لغة «ألف ليلة وليلة» فإنها لا تكاد تختلف، على الاختلاف.. فالاختلاف في المستوى اللغوي واقع وارد، ولكن لا أحدَ يشعر، أو يكاد يشعر به... فكأنه عسل الشهد، مُزِج بالزبد الطري... ذوقان في ذوق واحد، أو قل: أذواق تشكل ذوقا واحدا.

إن المسألة اللغوية، في السردانية، تحتاج إلى براعة المزج، كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجا مدروسا يراعَى فيه رقة الذوق... نشرب عصائر في عصير، ونتلذذ بذلك تلذذا... أما الطريقة التي طبقها كثير من الروائيين العرب المعاصرين في مسألة المستويات اللغوية، فإنها تشبه خلط الخل بالعسل، والملح بالسكر، والزيت بالماء، وكل شيء بما لا ينسجم مع صنوه.

إن الذين سارعوا إلى تبني الازدواجية الناشزة (السرد بالفصحى، والحوار بالعامية...) استهواهم هذا الشر لأنه يسَّر عليهم أمرَهم؛ وذلك إما لأنهم لا يعرفون اللغة، وإما لأنهم لا يحبونها؛ فنهَضوا خِفَافا غيرَ ثِقال إلى هذه «الكتابة» المرقعة المبتذلة المسترذلة؛ فإذا أنت تقرأ عامية محلية ساقطة - بعضها فرنسي، وبعضها إنجليزي، وبعضها تركي، وبعضها كردي، وبعضها بربري، وبعضها هندي، وبعضها صيني، وبعضها من لهجات قبائل أدغال أفريقيا... وبعضها عربي مشوه النطق والكتابة.... إن شئت؛ وإذا أنت تقرأ فصحى مجهودة مكدودة إن شئت؛ ولكنك في الحالين الاثنتين لا تقرأ أدبا.

وقد تقرأ نصا روائيا، حتى ننصف بعض هؤلاء، من حيث هو سرْدٌ جاف جاف، ووصف مكدودٌ حاف؛ ولكن ذلك لا يعني أنك تقرأ أدبا. أي أنك ستحس بغياب اللغة وجمالها، واللغة وأسرها، واللغة وسحرها، واللغة

وتجليات تشكيلها، وفعلها وتفاعلها، ومثولها لوحات لوحات أمامك وأنت تقرأ؛ وكأنك تشم عِطْرا بين الحروف، بل كأنك ترُفُ رُضابا بين الألفاظ، بل كأنك ترشف شهْدا بين الجُمل.

السحّر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء: غاب الفن، وغاب الأدب معا.

أما المستوياتية اللغوية الساذجة الفطيرة التي تنهض على مبدأ التعامل المزدوج الناشز مع اللغة: عامية وفصحى، فلا ينبغي لها أن تركُضَ في فلك الفن الجميل، ولا أن تنضوي تحت جناح الأدب الرفيع... ولكن عليها أن تبحث عن مستوى آخر تتصنف فيه.

خامسا: أشكال اللغة الروائية

الشكل الأول: لغة النسج السردي:

سبق لنا الحديث، فيما سبق، من بعض أقسام هذه المقالة، عن اللغة وأهميتها الجمالية والدلالية في الكتابة الإبداعية بعامة، وفي الكتابة الروائية بخاصة؛ وأنها هي العمود الفقري لبنية الرواية حيث لا يمكن لأي مشكّل أن يكون إلا بوجود اللغة ونشاطها. وقد كنا توقفنا، خصوصا، عن مسألة استعمال العامية في الحوار، ومن ثم استعمال جملة من المستويات اللغوية في عمل روائي واحد؛ وقد كنا رأينا أن هذه الفكرة المكرسة في النقد الروائي العربي خصوصا تحمل كثيرا من المغالطات؛ وأنها على كل حال امتدادٌ واع، أو غير واع، للمناداة بتكريس العامية، ونبذ الفصحى في الكتابة الأدبية؛ وإلا فمَن من العقلاء يجرؤ على الذهاب إلى أن العامية أقدر على التعبير عن العواطف والأفكار والواقع اليومي من الفصحى؟ ومتى كان الفن يلتمس فيما سقط وأسفّ من المظاهر؟

ونريد هنا، أن نبلور الحديث خصوصا عن اللغة المستعملة في المستوى السردي؛ وقد كنا رأينا أن عامة النقاد العرب متفقون على أنها يجب أن تكون فصحى؛ ولكن أي فصحى؟ هل يمكن أن يكتب الكاتب الروائي بلغة عالية، رفيعة، تشبه لغة أهل الجاهلية الأولى؟ ونعتقد أن هذا الافتراض غير وارد، وأن هذا السؤال ربما لا يكون لائقا بأن يطرح؛ لأن معظم الكتاب الروائيين العرب المعاصرين لا يملكون اللغة العربية العالية؛ وقد دأبوا على

كتابة بسيطة، إلا من ندر منهم، تشبه لغة المقالة الصحفية الإخبارية.

ونعتقد أن الذين يكتبون باللغة بالتعويل على اللعب بها، والتصرف في أساليب نسجها، هم كتاب الرواية الجديدة الذين لا يبرح عددهم قليلا في المشرق والمغرب... ولقد أنَى التمييز بين الكتاب وبين الأدباء؛ فإن كثيرا من الروائيين العرب هم كتاب يسوقون حكايات يسجلونها بلغة بسيطة، وفي أطوار كثيرة متعثرة، وهم على كل حال لا يملكون إلا أن يأتوا ذلك... بينما نظفر بمجموعة قليلة من كتاب الرواية الذين يمتلكون اللغة العربية ويتعشقون جمالها، ويحرصون على الاستعمالات السليمة بها... وهؤلاء هم الأدباء... هم الذين نظفر في كتاباتهم بالأدبية والشعرية. أما الصنف الأول من الكتاب فلغتهم لا توفر هذه المواصفات الجمالية، وكتاباتهم أشبه بالتقارير الصحفية الفجة... وربما يكمن جمال كتاباتهم، في شيء من براعة السرد... فإن غابت هذه الصفة من كتاباتهم، غاب كل شيء عنها.

وأيا كان الشأن، فإنا نعتقد أنه لا ضرر، في هذه المسألة، ولا ضِرار، كما يقول الفقهاء؛ أي لا ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مقامات الحريري من وجهة؛ ولا بلغة يوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس من وجهة أخرى ... ولكن بلغة أنيقة؛ ومع ذلك تكون مفهومة؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة؛ ورفيعة النسج ـ ما دمنا طالبنا بشعريتها ـ ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين. وقد قصَرنا القراءة على الجامعيين، لأننا نعتقد أنهم هم الذين يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامة، والأدب الروائي بخاصة، فعلا... ودعْ عنك أولئك الذين لا يزالون يغالطون بجماهيرية القراءة...؛ فإن هؤلاء وجدوا حلا لمشكلة ضعفهم في اللغة العربية العالية هذا القميصَ العثمانيَ يلوحون به في المحافل، ويرفعونه في المآقط؛ زاعمين أن الكاتب إذا كتب بلغة عالية لا يفهمه جماهير القراء؛ وذلك على الرغم من أنهم يعلمون أن القراء هم من الصفوة. بل ربما لم نجدهم إلا في صفوة الصفوة... وهم يخلطون بين الجماهير في المجتمعات المتعلمة المتطورة، والجماهير في العالم المتخلف حيث البحث عن القوت، وعن الماء، وعن المسكن، وعن حل مشاكل الأطفال الكُثْر... هي الأمور التي تستأثر بالسلوك اليومي لهذه الجماهير المسكينة المحرومة... إن نظرة هؤلاء النقاد إلى وضع المجتمعات العربية نظرة مثالية، لا واقعية... إذ لو كانت القراءة

الأدبية جماهيرية العدد، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك في مجاز من هذه المقالة، لارتفع عدد النسخ المطبوعة من كل رواية، خصوصا، إلى الملايين... مع أن الرواية الواحدة، في الوضع الراهن للكتاب العربي، قد لا يطبع منها إلا بضعة آلاف، وقد تظل معروضة في واجهات المكتبات حتى تذبلها أشعة الشمس، ويرين عليها الغبار... فأين الجماهير التي تقرأ؟ ولمَ إذن هذه المغالطة الثقافية التي تدعو إلى استعمال لغة بسيطة ـ ولسان حال هؤلاء الداعين يقول: لغة عامية أو سوقية ـ في الكتابة الروائية، وهم يعلمون أن جمهرة الذين يقرأون الكتب ليسوا إلا جامعيين؟

والحق أن هذا الشكل اللغوي هو المستبد باللغة الروائية؛ إذ لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية؛ كالذي يصادفنا في كثير من الروايات العربية التقليدية البناء.

وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تقديم الشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء، والعواطف... فهو شكل مركزي؛ ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي.

الشكل الثاني: اللغة الحوارية:

الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجري الحوار بين شخصية وشخصية ، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي. ولكن لا ينبغي أن يطغُوَ هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل.

والحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا، ومكثفا؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة، واللعب بها.

وتكون لغة الحوار، لدى كثير من الدعاة إلى العامية، عامية؛ وخصوصا إذا كانت الشخصية أمية، التماسا لواقعيتها؛ وكأن هذه الشخصية مسجلة في الحالة المدنية، وكأن الأحداث التي تنهض بها، أو تقع عليها، هي أحداث تاريخية بالفعل... وهنا تكمن المغالطة والمخادعة.

وأيا كان الشأن، فإن لغة الحوار، في رأينا، ليس ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة

السردية، وحتى يظل الانسجام اللغوي قائما بين الأشكال اللغوية الثلاثة، مع التزام الذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبا وقصيرا وقليلا في هذا المستوى من البناء الروائي... وقد بدأنا نلاحظ أن كتاب الرواية الجديدة، في كثير منهم، يجنحون لعدم الإكثار من الحوار.

ونحن، بحكم تجربتنا في مجال الكتابة الروائية (كتبنا ست روايات) نرى أن الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعا: إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف ؛ فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام... ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي، وأكاد أقول: عن غش، ومخادعة للمتلقي. وإما إلى أنه مبتدئ محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول؛ ولكنه، لدى نهاية الأمر، يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغو لغة الحوار على لغة السرد؛ فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم...؟

وإنا نرى أن لغة الحوار، كما سلفت الإشارة، لا ينبغي لها أن تكون، هي أيضا، رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة؛ إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك.

والمسألة الأخيرة التي نود أن نثيرها حول الحوار هي طريقة كتابته؛ ذلك أن الكتاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيرا ما يكتبون العامية كما تنطق، وهذا أمر بشع حقا. وإنا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيثوا فسادا في اللغة العربية؟ إن النطق، في كثير من اللغات، ليس هو الكتابة... فالعامي حين ينطق، مثلا، شيئا: «شاي» لا يعني أننا نكتب هذا اللفظ كما نطقه، والحال أنه إنما يريد إلى «شيء»، وليس إلى «شاي» وتحضرني عبارة عامية تكثر في الاستعمالات المعتقداتية في الجزائر والمغرب؛ حيث إن العامي حين يشاهد قبة ولي من الأولياء من بعيد كثيرا ما يردد عبارة: «شي لله يا سيدي فلان !» أي: شيئا لله! أي أنه يلتمس من الولي، في اعتقاده، البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله... فإذا كتبها كاتب في روايته: «شاي لله»[23] فذلك يعني أنه لم يحترم دلالة العبارة العامية ذات الأصل العربي، والتي حرفها النطق العامي.

ومما يمكن أن يذكر مثالا ثانيا قول العامي في المغرب العربي: «يجي ب الكتاب»؛ أي «يجيء بالكتاب». ولكن هذه العبارة تنطق لديهم: «يجيب الكتاب». وحين تكتب، كما تنطق، على الصورة الأخيرة تفقد دلالتها العربية التي لم «يسهل» منها إلا الهمزالذي يسهل في بعض روايات القرآن نفسها، كما في رواية نافع حيث إننا نقرأ في المغرب العربي بالتسهيل فننطق «المؤمن» «مومنا».

وأيا كان الشأن، فإن الذين يدعون إلى العامية ويكتبون بها؛ كثيرا ما تغيب عنهم حتى أصولها، فيلتبس الحابل بالنابل، وحيص بييص... وكان من الأوّلى مراعاة أصول الكلمات العامية لدى كتابتها... حتى لا تكون تلك الكتابة مفؤوسة بالفأس؛ وحتى لا تغتدي المصيبة الواحدة مصيبتين اثنتين.

الشكل الثالث: لغة المناجاة:

ما المناجاة؟ ولمَ أطلقنا هذا المصطلح العربي القح على ما يشيع في الكتابات النقديةالعربية المعاصرة تحت مصطلح «المونولوج الداخلي»، وهو مصطلح هجين دخيل جِيءَ به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير إدوار دي جردان (Edouard Dujardin, 1949 - 1861)؟

لقد كنا نحن نصطنع، أول الأمر، مصطلح «المناجاة الذاتية»؛ ولكن تبين لنا، فيما بعد، أنه وصْف غير سليم؛ ولم نتفطن إلى الحشو الذي فيه إلا بعد أن تقدمت بنا المعرفة؛ إذ كانت المناجاة هي نفسها تدور داخل الذات حيث إن المناجاة، وربما قيل «النُجَواء»: تعني في اللغة العربية «حديث النفس ونجواها»[24].

وإذن فلم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال الوصف للمناجاة؛ كما لم يكن يوجد أي مبرر لاستعمال المصطلح الفرنسي بحرفه في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، والعربية تملأ الأرض من مثل هذه المعاني.

ونحن نعرف المناجاة ـ ولم نقرأ لها تعريفا فيما قرأنا على كل حال ـ على أنها «خطابٌ مضمَن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول جواني، والثاني براني. ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما (...) لإضافة بعْد حدثي، أو سردي، أو نفسي، إلى الخطاب الروائي»[25].

ويبدو أن أول من أنشأ هذا المصطلح هو الأديب الفرنسي إدوار دي جردان، (وهو صديق الشاعر الفرنسي مالارميMallarme)، في روايته «الرندات قُطِعَتْ»(Les Lauriers Sont Coupes,1887) . وهو إجراء جديد في الكتابة السردية؛ ولعله استُعمل تحت تأثيرات علم النفس.

ويزعم مؤرخو الأدب الفرنسيون أن جيمس جويس (J.joyce) لم يزد شيئا على أن قلد دي جردان، وخصوصا في روايته الطائرة الذكر: (Ulysse,1922) [26]. ولعله هو ذاك؛ فقد اعترف، ضمنيا جيمس جويس حين أعلن متحدثا عن «الرندات قطعت» : «إن القارئ يجده، في «الرندات قطعت»، منذ الأسطار الأولى، مُتَحَصِّحِصا في تفكير الشخصية المركزية. إن انسياب هذا التفكير هو الذي يحل محل الشكل المستعمل، تقليديا، في الخطاب السردي: محيطا القارئ بما تصنع الشخصية، وبما يحدث لها»[27].

وأيا كان الشأن، فإن دي جردان قد لا يكون هو الذي استعمل هذا الإجراء لأول مرة، حيث ربما فكتور هيجو كان سبق إلى استعماله في «آخر يوم لمحكوم عليه» (Le Dernier Jour D'un Condamne 1829)[28].

ونفهم من بعض هذا أن المناجاة استعملت لأول مرة في الأدب الفرنسي، بشكل غير واع لدى هيجو، وبشكل واع لدى دي جردان؛ ولكن الذي منح هذا الإجراء مكانته الفنية المرموقة حتى اغتدى شكلا من أشكال اللغة الروائية، إنما هو جيمس جويس في روايته «إليس». ثم توالت التجارب في الكتابات الروائية ذات الشهرة العالمية ، أثناء القرن العشرين؛ كما نصادف ذلك في الأقسام الثلاثة الأولى من رواية «الضجيج والغضب» (Le Bruit et la Fureur) لفولكنير (William Harrison Faulkner, 1897-1962)، مثلا.

وقد وقع شيء من الحرص الشديد على استعمال هذه الإجرائية في الرواية الجديدة لدى كثير من الكتاب الفرنسيين، ابتداء من ناطالي صاروط (N.Sarraute)، إلى ألان روب ـ قريي (A.Robbe - Grillet) في «الغيرة»(La Jalousie) ، إلى صمويل بيكيت (S. Beckett)، إلى كلود سيمون (Claude Simon). وتتمثل تقنيات المناجاة، مثلا، في رواية «الغيرة» لقريي في أن حضور الشخصية/ الرواية ممسوح مسحا تاما؛ وحيث لا يحل محلها إلا استحضارات، أو ظِلال لها، في الوقت الذي نجد هذه الشخصية موصوفة أو متخيَلة انطلاقا من وعي، وقائمة على نظام من الوعي أيضا. إن المناجاة،

أو مفارقات الكتابة، تتخذ لها قناعا من أجل أن تحلم ببراءة الكلمة في نشأتها الأولى[29].

المناجاة: حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبَوْح... ولقد اغتدت المناجاة، في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكّل سردي آخر.

وإذا كانت المقالة القصيرة الوحيدة التي كتبت في الموسوعة العالمية، والتي أحلنا عليها أكثر من مرة، والتي لم نعثر على غيرها فيما لدينا من مراجع، لم تومئ إلى المسألة اللغوية؛ وذلك على أساس أن هذه القضية غير مطروحة في الكتابات الغربية المعاصرة؛ فإن لغة المناجاة في الكتابات الروائية العربية؛ يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النزعة النقدية العربية التي تدعي الواقعية في الأدب؛ وذلك لأن الشخصية حين تتحدث حديث النفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم... فإن كانت شخصية مثقفة متعلمة، فإن الحديث يكون على مقدارمستواها؛ وإن كانت غير متعلمة فحديث نفسها لنفسها يكون على مقدار جهلها.

ولكننا نعتقد أن الشخصية التي تؤثر وتتأثر في العمل الروائي، ومنذ المنطلق، ليست شخصية عادية؛ من أجل ذلك نعتقد أن استعمال اللغة المتدنية في المناجاة لا يخدم الفن السردي فتيلا... ومن الأمثل استعمال لغة أدبية لائقة.

5 الحيز الروائي وأشكاله

أولا: حول مصطلح «الحيز»

لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح «الحيز» مقابِلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي:(Espace, space) [1] في كل كتاباتنا الأخيرة. وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرَضْنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارِنا مصطلح «الحيز»، وليس «الفضاء» الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة.

ولعل أهم ما يمكن إعادةُ ذِكْرِه، هنا، حتى لا نكرر كل ما قررناه من ذي قبل، أن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه إلى النُتوء، والوزن، والثِّقَل، والحجْم، والشكل... على حين أن المكان نريد أن نَقِفَه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحدَه[2].

ولا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح «المكان» إلا عرَضا، ولدلالات خاصة، وعبر حيز ضيق من نشاطهم؛أما المصطلح الشائع والذي يعَنْوِنون به كتبهم ومقالاتهم فإنما هو الحيز بالمقابل

الأجنبي الذي ذكرناه. وترجمة(Espace, space) بالفضاء في حال، والمكان في حال أخرى (مثل استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر «جمالية المكان»)؛ ترجمة غير سليمة، ولا دقيقة التمثل للمعنى الأصلي الأجنبي، في رأينا على الأقل.

والحيز لدى غريماس (Greimas) هو «الشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الامتداد، المتصوَر، هو، على أنه بُعْدٌ كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلٌّ لاستمراريته. ويمكن أن يُدْرَسَ هذا الشيء المبنِيُ من وجهة نظر هندسية خالصة»[3].

وهذا المفهوم السيمائي النقدي بمصطلحيْه الاثنين «الحيز» (وهو مصطلحنا، وسنبين علة إيثارنا لهذا الاستعمال دون سواه بعد حين في هذه المقالة نفسها)، و«الفضاء» (وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين): جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر؛ بحيث لا نعتقد أننا نصادفه في الكتابات العربية التي كُتبت منذ ثلاثين عاما، ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية، وخصوصا الفرنسية في النقد، والإنجليزية في التقانة.

وإنه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر. كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز. فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية.

وإنما لم يشع هذا المصطلح في الكتابات العربية، النقدية خصوصا، والتي تعود إلى النصف الأول من القرن العشرين، لأن النقاد العرب لم ينتبَهوا، يومئذ، إلى هذا المفهوم الذي كان شائعا، في حقيقة الأمر، بين النقاد الغربيين إلى حد بعيد.

وعلى الرغم من أن الروائيين الجُدُد اغتدوا يتعاملون مع الحيز الروائي بتقنيات جديدة كالتقطيع، والإنطاق أو الأنْسنة، والتشخيص... (وذلك بربْطه بالأسطورة...)؛ فإن الحيز غالبا ما يُنظَر إليه، في هذا الإطار، من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية؛ فكأنه حُلة تتزين بها الرواية وتختال.

كما أنه من العسير ورودُ الحيز منفصلا عن الوصف. وحتى إذا سلمنا

بإمكان وروده خاليا من هذا الوصف؛ فإنه، حينئذ، يكون كالعاري. فالوصف هو الذي يمكّن للحيز في التبنك والتبوؤ؛ فيتخذ مكانة امتيازية من بين المشكّلات السردية الأُخرِ مثل اللغة، والشخصية، والزمان...

ثانيا: مظاهر الحيز

وللحيز مظاهرُ معروفة يمثُل فيها؛ وهي في تمثلنا:

ا . المظهر الجغرافي:

إن مفهوم الجغرافيا يعني، كما يدل عليه أصله الإغريقي، «وصف الأرض»[4]. والحق أن هذا اللفظ مركب من جذرين اثنين؛سابقة «Gé»، ومعناها الأرض؛ ولاحقة «Graphe, graphie»، ومعناها، أو معناهما، «الكتابة». فكأن لفظ الجغرافيا، انطلاقا من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة، وأشكال متعددة: الجبال، والسهول، والهضاب، والوديان، والغابات، والتِلاع، وهلم جرا... غير أن الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها، ذات حدود تحدها، وتضاريس تتسم بها.

ولَمَّا كان الحيز الروائي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية (الشخصية)؛ فإن هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي، أو في مكان.

لكن لا ينبغي أن نقع في هذه المغالطة، لأن الجغرافيا، كما حددت نفسها، تعني «العلم الذي موضوعه وصف، وشرح، الحيز الراهن، والطبيعي، والإنساني، لوجه الأرض»[5]؛ فهل الحيز الأدبي (Espace littéraire)موضوعه هذا؟ وهل سيستطيع بحكم وضعه أن يتطلع إلى هذا المستوى من العلم والصرامة؟ إن الحيز الأدبي ـ الروائي ـ ليس الجغرافيا، ولو أراد أن يكونها. إنه مظهر من مظاهر الجغرافيا، ولكنه ليس بها.

وقل إن شئت: إنه أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بُعْدا؛ فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض، وهو طيران وتحليق؛ وهو نُجوم من الأرض، وهو غوّص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها؛ بينما الجغرافيا بحكم طبيعتها المتمحضة لوصف المكان الموجود، لا المكان المفقود، ولا المكان المنشود؛ والذي يحلم الإنسان برؤيته خارج إطار

الأرض، لا تستطيع استكشافه، ولا الوصول إليه...

2 . المظهر الخلفي:

وعلى أنه يمكن أن نطلق على «المظهر الخلفي» للحيز: «المظهر غير المباشر»؛ بحيث يمكن تمثلُ الحيز بواسطة كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل الجبل، والطريق، والبيت، والمدينة، وهلم جرا ... وذلك بالتعبير عنها تعبيرا غير مباشر مثل قول القائل، في أي كتابة روائية: سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مر بحقل...

فمثل هذه الأفعال، أو الجُمل، تحيل على عوالم لا حدود لها؛ وهي كلها أحياز في معانيها؛ فالذي يسافر، يتحرك ويتنقل ويتحمل؛ وهو لا يخلو من أحد الأمور ـ وذلك بناء على سياق السرد ـ فإما أن يسافر راجلا، وإما على بعير، وإما على حمار، وإما على فرس، وإما في سيارة، وإما في حافلة، وإما في شاحنة، وإما في باخرة ، وإما في طائرة، وإما في عربة تجرها الدواب، وإما على دراجة، وإما على دراجة نارية...

ثم إن الذي يخرج لايخلو من أن يكون خروجه من حيز ما، ومقصده إلى حيز ما آخر؛ ففعْله حركة، وحركته تجري في حيز، وحيزه مظهر من مظاهر الفراغ والامتلاء، والانجزار والامتداد. ومثل ذلك يقال فيمن يدخل.

ثم إن الذي يسمع المؤذن يعني أنه هو في نفسه حيز حي؛ فيسمع ويرى ويعقل، وأنه يعيش ببلاد الإسلام، وأن ذلك الأذان يحيل على مكان هو المسجد، وعلى زمان هو أوان إحدى الصلوات الخمس المفروضة على المسلمين يوميا؛ وأن ذلك الأذان يصدر من حيز غير بعيد إذا كان من دون مكبر صوت؛ وإلا فهو بعيد نسبيا: والمسافة بين مصدر الصوت (أذان المؤذن) ونهاية مداه (التقاط السامع له) تحيل، حتما، على حيز، وهلم جرا...

ثم إن الذي يمر بحقل يعني أنه هو، قبل كل شيء، حيز حي (إنسان)، وأن الحقل يحيل على مكان معين يفترض فيه الحد الأدنى من الخصب والإمراع.

ونحن، في الحقيقة، لم نرد أن ننزلق إلى الحيز الخلفي، أو الحيز الإيحائي (Espace connoté)، كما يسميه جيرار جينات (Gérard Genette)[6]

بالحديث المفصل، والتحليل المطنب؛ واجتزأنا، في بعض هذه الكتابة، بالحديث عن الحيز الأمامي؛ وإلا فإننا إذا توسعنا في رؤيتنا إلى الحيز، وهي رؤية تبدو لنا مشروعة؛ فإن كل حيز سيولد حيزا آخر مثله، أو أكبر منه ؛ وهو ما يمكن أن نطلق عليه «النشاط الحيزي»، أو «الحيززة» (Spatialisation, spatializatio)؛ إذ سينشأ عن المرور حركة المشي؛ وهذه الحركة ينشأ عنها امتدادٌ غير محدود لهذا الحيز؛ إذ قد يكون هذا الحقل ممتدا في الطول، وممتدا في العَرْض، وممتدا في الارتفاع إذا كان قائما في هضبة من الهضبات. فالمرور نفسه يستحيل إلى حيز متحرك من وجهة، وممتد في عدة متَجَهات من وجهة أخرى.

ثم إن الحقل في نفسه قد يكون إما مخضر اللون، وإما مُصْفَرَّه، وإما ما بين ذلك لونا؛ فالاخضرار يحيل على الخِصْب من وجهة، وعلى حداثة نشأة هذا الحقل من وجهة أخرى؛ فكأنه احتُرِث منذ شهرين اثنين فحسب؛ بينما يدل الاصفرار على أمرين اثنين: إما على أن هذا الحقل قد استَحْصَدَ، وإما على أنه قد تعرض لجفاف مِلحاح فتحول الاخضرار المُدْهامُ إلى اصفرار واذْبِلال.

وإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها؛ فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء؛ فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكّلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية ـ خرافة ـ قصة ـ رواية...) أن يضطرب بمعزِل عن الحيز الذي هو، من هذا الاعتبار، عنصرٌ مركزيٌ في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربْطُه بالشخصية واللغة والحدث ربْطا عضويا.

ثالثا: هل من مكانة للحيز في الدراسات الروائية العربية؟

على الرغم من أهمية الحيز وجماليته، في أي عمل سردي عموما، وفي أي عمل روائي خصوصا، فإنّا لم نرَ أحدا من كتاب العربية، ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي، أوالتنظير للكتابة الروائية، خصص فصلا مستقلا لهذا الحيز (أو لـ «الفضاء» بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر) ما عدا «حميد لحميداني» الذي اختص هذه المسألة بفصل مستقل تحت

عنوان: الفضاء الحكائي[7]. ولكن الدكتور لحميداني اتَّجه، بناء على قراءاته الفرنسية، متَّجَها يُعنَى بحيز الصفحة، وحروفها، وفراغها أو بياضها؛ كقوله مثلا عن البياض:

«يعلن البياض عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان؛ وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني(...). على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة، أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر. وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها[8].

ليس من دأبنا نقْلُ نصوص طويلة لدى مناقشة مسألة من المسائل في كتاباتنا، ولكننا تعمدنا نقل هذه الفقرة كلها للدكتور لحميداني، قصْدا، ليقضيَ القارئ بنفسه بأن ما نريد إليه، هنا نحن، هو غير ما كان يريد إليه الصديق لحميداني.

فالأولى: أنه يتحدث عن تقنية الكتابة من حيث رقم على القرطاس، ومن حيث هي، إذن، توزيع للنص الأسود على بياض هذا القرطاس. ويبدو أن هذا الأمر عام في جمهرة الكتابات الإبداعية، وغير الإبداعية أيضا، والروائية وغير الروائية؛ ما عدا الشعر الذي له تقنية خاصة لدى إفراغه على الطومار.

والثانية: أن البياض الفاصل الذي يتحدث عنه الدكتور لحميداني، والذي يُترَك بين فصل وفصل آخر هو أمر عام أيضا في جمهرة الكتابات؛ ولا يمكن أن يستأثر به حيز النص الروائي وحده.

والثالثة: ومن قال: إن كل الروائيين يعمدون إلى كتابة رواياتهم على طريقة الفصول المفصولة ببياض؛ فإن منهم لَمَنْ يعمِد إلى كتابة نصه السردي على نحو متصل بحيث لا يفصل بين الفصول، أثناء توزيع نصه على الصفحات، بأي بياض؟ وهنا يبطل ذلك الحكم، وينتفي ذلك التدبير.

والأخرى: أن نص الدكتور لحميداني لا يتمحض، في الحقيقة، للحيز الذي نريد إليه نحن، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، في هذه المقالة

التي ربما تكتب لأول مرة في اللغة العربية عن هذا المشكل السردي، وعلى هذا النحو؛ ولكنه كان يريد إلى الحيز بالمعنى الذي أومأنا إليه، ليس إلا.

وقد كنا نحن توقفنا، طويلا، لدى حيز «زقاق المدق» لنجيب محفوظ تحت عنوان فرعي: «حيز النص الروائي المدروس»[9]، على بعض هذا النحو نفسه الذي أشار إليه لحميداني. غير أن ذلك لا يشكل إلا جزءا يسيرا، وغير ذي شأن، مما يراد إليه من الحيز الذي ينصرف إلى الحركة، والبعد، والحجم، والوزن، والمساحة، والمسافة، والارتفاع، والانخفاض، والانجزار، والامتداد في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصة حيث يتبوأ الحيز فيه مكانة مكينة.

وعلى أن الدكتور لحميداني تدارك هذا الأمر حين انزلق إلى الاستعانة بكتابات جيرار جينات، وجوليا كريستيفا وآخرين[10].

وقد رأينا أن جمهرة الكتابات الجادة إنما توقفت لدى الحيز بالمفهوم الذي ذهبنا إليه، على الرغم من أن التمييز بين حيز وآخر يظل مطروحا للنقاش. ولعل ما نقترحه نحن من الكتابة لبلورة هذا المفهوم قد يكون مقبولا ونافعا.

وقد يتحول الحيز لدى بعض الكتاب الفرنسيين إلى رؤية حيث قد يقال: «رؤية الحيز»(Vision de l‘espace) [11] على غرار قول بعض الأيديولوجيين «Vision du monde». وكأن الحيز، بهذا المفهوم، ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية. وعلى أني لا أوافق على هذا التصور الذي ذهبت إليه جوليا كريستيفا؛ ذلك لأن الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العَناء حين يريد أن ينظر إلى العالم نظرة فلسفية مجردة؛ فمن الأَوْلى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم أحياز ممتدة لاهثة تضطرب فيها الشخصيات. إن الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه؛ وهو الفسْح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية (وهذا مكان، في الحقيقة، وليس ينبغي أن يُطلَقَ عليه لا حيز ولا فضاء)، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية(Légendaire) (بلاد العجائب مثل «جبل قاف» لدى رجال التصوف، ولدى سارد ألف ليلة وليلة التي تكثر فيها الأحياز العجائبية (Espaces merveilleux) التي لا صلة لها بالجغرافيا[12].

ويُعَد الحيز من المشكلات المركزية في العمل السردي، وخصوصا في الرواية حيث إن هذه الكتابة تختلف عن سواها (أدب المقالة مثلا) برسم الحيز، وغرس الزمن فيه، أو تعويم الزمن في الحيز... وعلى الرغم من أنهما متلازمان لا يفترقان، ومتقارفان لا يتزايلان؛ فإن جمهور الدارسين ومحللي الروايات[13] يميزون بينهما على سبيل التيسير الإجرائي. وإلا فلا حيز بلا زمان، ولا زمان بلا حيز. ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن صنوه في العمل السردي.

وكثيرا ما يتعمد الروائيون المحترفون الذين يكتبون الرواية عن ثقافة وخبرة، لا عن هواية ورغبة؛ إلى اللعب بالحيز، وإلى الدس فيه للقارئ أمورا لا ينتهي فيها إلى وجه؛ وهو أمر متعمَدٌ؛ شأن ألبير كامي (Albert Camus, 1913 -1960) في روايته «الطاعون»(la Peste, 1947) ، التي يجعل فيها أهل مدينة وهران حبيسي مدينتهم لا يَريمون عنها طوال جَرَيَان الحكاية الروائية[14]؛ وذلك على الرغم من أنها كانت، فيما يزعم كامي، «مدينة بلا حمّام، وبلا أشجار، وبلا حدائق». فكأن الحيز يستحيل في هذا العمل الروائي إلى عقاب يتسلط على الشخصية؛ بل إنه لعقاب مهين؛ لأن المرضَى بالطاعون لا يحق لهم الخروج من الحيز الذي يُمْتَوْن فيه إلى حيز آخر، كما هو معروف في قواعد الصحة؛ ذلك بأن خروجهم سيعني انتشار هذا المرض الوبيل في أحياز أخرى.

كما أن الروائيين المحنكين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته؛ وذلك كيما يستحيلَ إلى حيز مفتوح؛ إذْ لو ذُكِرت كل التفاصيل ذات الصلة بالمكان لاستحال مفهوم الحيز إلى مكان، ولانقلب المكان إلى جغرافيا؛ وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتناص، ولا لجمالية التلقي معنى كبير؛ أي أن الأدب يستحيل، في هذه الحال، إلى جغرافيا، كما تستحيل الأحداث الروائية «البيضاء» إلى تاريخ. وعوض أن يظل الخيال طليقا، يستحيل إلى معرفة محدودة بالصرامة والموضوعية.

ولعل الذين يلتمسون من الروائي أن يقول كل شيء عن زمانه، ومكانه، وشخصياته، ويدقق من لغته، ويفصل في عباراته؛ إنما يريدون منه أن يكون مؤرخا، وجغرافيا، ومقررا صحفيا، وعالما اجتماعيا، وعالما نفسيا...؛ أي أنهم يطلبون إليه أن يكون أكثر مما أراد الله أن يكونه... يريدون من

الكاتب الروائي بخاصة، والكاتب بعامة، أن يكون شخصا كاملا عالما، بل متعدد التخصصات... وإلا فإنه يفترض في الكتابة الجديدة أن لا تأخذ كل شيء، ولا تذَرَ كل شيء؛ ولكنها تنهض بين ذلك وسطا. إن جمالية الكتابة الروائية بعامة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة؛ تمثُلُ في الإيحاء والتكثيف، دون الإطناب والتفصيل. فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل، أو بين الكاتب والقارئ.

ولكن كتاب الرواية في القرن التاسع عشرغالبا ما يقدمون بين يدَيِ القارئ المعلومات المفيدة، أو المهمة، من حول المكان المركزي الذي سيضطرب فيه فعل الرواية أو حدثها. وكلما تنقلت الشخصية إلى مكان ثانوي، قدمت معلومات جديدة عن ذلك المكان الجديد؛ ويمثُلُ ذلك في الكتابة الروائية لدى بالزاك (Honoré DE Balzac, 1799-1850) مثلا[15].

وكان زولا (Emile Zola, 1840-1902) يضع رسمة لِما ينوي كتابته قبل العَمْد إلى الكتابة؛ كما قد يتمثل ذلك في روايته «الحلم» (le Rêve)[16].

على حين أننا نجد ميشال بيطور (Michel Butor) لا يكاد يخرج عن هذا المُتَّجَه في التعامل مع الحيز؛ وخصوصا في روايتيه: «استعمال الزمن» (l'Emploi du temps)، و«العدول» (Modification) حيث إن الرواية الأخيرة تضطرب في حيز متحرك هو حيز القطار السريع الرابط بين باريس حيث حليلةُ الشخصية المركزية، وبين روما حيث الشخصية تتطلع إلى الذهاب إلى الخدينة التي تنتظر هناك[17].

ولا يختلف الأمر، أو لا يكاد يختلف، لدى كثير من الروائيين العرب، كما يمثُل رسْمُ المكان ، في شيء من الدقة عجيب، لدى نجيب محفوظ في جملة من أعماله؛ ومنها «زقاق المدق» حيث إن الكاتب أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية، إن صح مثل هذا التعبير، هذا الشارع الشعبي البسيط حتى كأننا نراه، ونذرَع مساحته، ونقطع مع حميدة مسافته، ونعرف ما يجاوره من شوارع وأحياء... من أجل كل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما كان يريد أن يعرفه إلا عرّفه إياه صاحب النص فيكسل فكره، ويتبلد ذهنه؛ فلا ينطلق خياله[18].

والروائيون الذين يتعاملون مع الحيز بدقة متناهية، مثل فلوبير (Gaustave

Flaubert, 1821-1880) في روايته العجيبة «السيدة بوفاري» (Madame Bovary)؛ يوظفونه لغاية النص الروائي، ويتخذون من كل تحرك غاية، ومن كل تنقل حدثا، ومن كل ضيق، أو ضجر، بالحيز هدفا تسعى الشخصية إلى تحقيقه شأن «إيما» (Emma) التي ما كانت تتنقل بين حيز وحيز آخر إلا لغاية مرسومة، بدقة متناهية، سلفا، في بناء النص الروائي[19].

وقد يكون الحيز الروائي ممثلا في قرية أو مدينة، كما قد يتمثل في هضبة أو جبل؛ كما قد يكون طريقا ملحوبا؛ كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتَيّ نهر، أو جَلْهَتَيّ بُحَيْرة، أو جانبي واد... ويتسم الحيز الروائي، في معظم أطوار مثوله، بالجمالية والإيحاء. ويتفاوت الروائيون في البراعة

لدى بنائهم الحيز، ورسّمه، وتحديد معالمه، وجعْله، كما يُتعامَل معه في «الرواية الجديدة»، طرَفا فاعلا في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل، ويضر وينفع، ويسمع وينطق.

وقد برع المبدعون العرب في رسم الحيز الأدبي منذ عهد المعلقات في زمن الجاهلية[20]. وجاء كتّاب المقامات وحُكاة الحكايات (ألف ليلة وليلة، مقامات الهمذاني، مقامات الحريري إلخ...)، فحلّقوا كل تحليق في رسم الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية أو المقامة؛ وتمثُل أحياز المقامات في الأسواق، والمطاعم، والمساجد، والطرقات، وساح المدن، وبعض الجبال والأماكن النائية عن مراكز الحضارة، ومواقع العمران.

ولَما جاء العرب يكتبون الرواية في القرن العشرين لم يَفُتْهم التعامل مع الحيز بوعي فني كامل؛ فبينما كان الحيز يعني لدى نجيب محفوظ، وروائيين آخرين كثير، كلَ شيء؛ فكانوا يبالغون في وصفه، ويبرعون في بنائه؛ حتى لا يشك أحد من المتلقين في أنه حيز حقيقي (مكان جغرافي)؛ وذلك على غرار كتّاب الرواية التقليديين؛ تغير مفهوم هذا الحيز فأمسى لدى كتّاب الرواية الجديدة العرب، في المشرق والمغرب، شيئا آخرَ مختلفا. لقد بدأت الكتابات الروائية الجديدة تتخذ لها منحى آخرَ في التعامل مع هذا الحيز؛ وخصوصا حين اغتدى الروائيون الجدُد يَكْلَفون بتعويمه في الأسطورة، وحمْله على النطق، ودفْعه إلى الوعي، وادعاء ما لا يجوز له، عقلا، من السلوك.

ولكن كل هذه العناية الشديدة التي حظِيَ بها الحيز في الإبداع العربي

على مختلف أجناسه، لم يحظَ بها في الدراسات والتحليلات العربية للرواية؛ حيث ظل التعامل مع الحيز جاريا على شيء من الاستحياء والتخوف... على عكس التعامل مع الشخصية، والمكونات السردية الأُخَر.

إن مثل ذلك السلوك الفني لدى الروائيين العرب، هو مسعى محمودٌ في التعامل مع الحيز الذي أصبح الروائيون المعاصرون، في العالم، يجنحون به نحو الغابات الكثيفة، والجبال الشاهقة، والصحاري الموحشة، والفجاج السحيقة، والكهوف المظلمة... أي أنهم أمسوا يجنحون به تلقاء البدائية الأولى للإنسان.

ولعل الجديد في كل ذلك أن الروائيين الجُدُد اغتدوا «يُزعجون» الحيز ـ كما يزعجون اللغة ويعذبونها ـ ويُعنتونه، ويُضنونه، ويسيئون إليه عن وعي فني ـ شأنه شأن معظم المشكلات السردية الأخرى ـ فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن.. فكما أن الزمن لم يعد يجري متسلسلا رتيبا، خاضعا لمبدأ: ا ثم ب، ثم ج، ثم د...؛ أي لمبدأ الترتيب المنطقي للأشياء؛ ولكنه اغتدى غيَر متسلسل بحيث يمكن أن يمثُلَ ب قبل أ، أو د قبل ج دون أن يكون ذلك مستبشعا مستنكَرا، بل محبذا مستملحا... فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأنا.

لقد كان فلوبير في روايته الشهيرة «السيدة بوفاري» يقيم عمله الروائي على وصف الملامح، وتحديد الحيز تحديدا دقيقا، ورسْم معالمه رسْما واضحا؛ أو رسْما معماريا، يجعلك تُحس بحقيقة الحيز وواقعيته وتاريخيته جميعا. وكان يقيم، هو وبالزاك، وزولا، رؤاهم إلى الحيز على بعض هذه الاعتبارات:

1 ـ رسْم الحيز العام، أو المركزي ووصْفه وتحديد معالمه.

2 ـ رسْم الأحياز الثانوية أو الجزئية التي تطرأ مع اضطراب الشخصية وتنقلاتها من موقع إلى موقع آخر.

لكن الروائيين الجُدُد حين جاءوا يكتبون الرواية رفضوا هذه الأصول التقنية، ورأوا أن الكاتب الروائي بتأنقه ومبالغته في تحديد معالم الحيز قد يجعله غير صادق مع نفسه، ولا مع المتلقين أيضا. وإذن، فالحيز في الرواية التقليدية غير صحيح ولا واقعي ولا شرعي؛ لأنه يدعي الواقعية أو الأمانة الجغرافية دون أن يستطيع كينونتَها؛ فإذا لا هو واقعي جغرافي،

ولا هو خيالي؛ ولكنه مزيج منهما جميعا. فكأن خيال الروائي التقليدي يغتدي غير قادر على ابتداع عالمه الحيزي (Son monde spatial)؛ فيتكئ على العالم الجغرافي يتربب عليه، ويقتات منه فُتات المكانية.

ولعل من أجل هذا الاستخذاء الذي وقع فيه الروائيون التقليديون في تعاملهم مع الحيز آثر الروائيون الجُدُدُ التعامل مع الحيز بحذر، وقلق، وجهل متعمد؛ فكأن الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه - كما لا يعرف نوايا شخصياته وأهواءها - بدقة؛ فهو وقارئُه في ذلك سواءٌ، كما سنتناول ذلك لدى حديثنا عن تقنيات السرد.

رابعا: أهمية الحيز في الأدب السردي

كما أن الأدب من دون سرديات يكون أدبا ناقصا، في أي لغة من اللغات؛ فإن السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة. إنه لا يستطيع أن يكونه ولو أراد. بل إنا لا ندري كيف يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته مع الحيز؛ من أجل ذلك «يجب أن يُعتبَرَ الأدب في علاقاته بالحيز. ليس فقط - وهو ما قد يكون الطريقة السهلة، ولكن الأقل دقة لدى اعتبار هذه العلاقات - لأن الأدب من بين موضوعات أُخَرَ، يتحدث هو أيضا عن الحيز؛ يصف الأمكنة، والدُور، والمناظر الطبيعية؛ ينقلنا في خيال، كما يقول بروست حول قراءاته حين كان صبيا، إلى مناكب مجهولة توهمنا، في لحظة القراءة، بأننا نركض عبرها، ونقطُنُها؛ وليس فقط، أيضا، كما يبدو، مثلا، لدى مؤلفين شديدي الاختلاف]في طرائق الكتابة الأدبية[مثل هولديرلن (Holderlin)، وبودلير(Baudelaire)، وبرست نفسه، وكلوديل (Claudel)، وشار (Char) شيءٌ من الحساسية للحيز، أو بتعبير أوضح: شيء من سحر المكان. إنه أحد المظاهر الكبرى لِما يطلق عليه فاليري (Valéry)الحالة الشعرية (L'état poétique)»[21].

فكأن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأِي عمل أدبي يمثُل، غالبا، في أمرين مركزييّن: أولهما الحيز، وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج، والحدث الذي تنجز، والحوار الذي تُدير، والزمن الذي فيه تعيش.

ولعل بعض ذلك ما يذهب إليه جيرار جينات (G.Genette)، انطلاقا من

آراء بروست (M.Proust)، حول هذه المسألة اللطيفة؛ وذلك حين يعترف هذا الروائي بأنه حين كان يقرأ على عهد الصبِا فكان يتذوق الأدب ويتمتع به على أساس من حيزيته (Spatialité)؛ فكان يركض بين السواقي، ويسبح في الأنهار، ويتأمل البحار، ويصعد في الجبال، ويمرح بين المروج، ويستمتع بمَشاهد الحقول، ويتنزه بين الحدائق والأشجار؛ وكأنه،كان يأتي ذلك من خلال قراءته للنصوص الأدبية التي كانت تضطرب في حيز ما، أو تصفه. بل ربما كان تأثير جمالية الحيز تسمو به إلى حد اعتبار قدرته على الإقامة في تلك الأحياز بما هي دُور أو قصور، أو قرى أو مدن.

«إن الحيز الذي يصفه الفيزيائي، والفيلسوف، والكاتب؛ هو الحيز المشكّل، أو المُعاد تشكيلُه من الرسام، أو كاتب «السيناريو»؛ إنما يعني، بصورة مباشرة، العالِم أو الفنان، بما هو موضوع لغاية واضحة[22].

فالحيز، كما نرى، لم يكن قط وقفا على الأدب وحده، وما كان ينبغي له أن يكون كذلك؛ بل هو مظهر يمثُّلُ لكل الذين يتعاملون معه بالفكر، والقلم، والريشة، والصورة جميعا. ولكن لَما كان الأدب هو الأصلَ في التفكير، وفي الخيال، وفي التصوير، وفي كثير من مظاهر الإبداع الأُخَر؛ فإنه قد يكون هو المجال الذي يتبنك فيه الحيز ويتمكن بامتياز؛ وذلك على الرغم من أن جيرار جينات يذهب إلى أن الفن الذي يتعامل مع الحيز بامتياز[23] إنما هو فن العمارة - وذلك حق.. ولكن ما هو حق أيضا أننا نتمثل الأدب على أنه الأصلُ في التخيل، وعلى أنه أكبر من بناء العمارات الشاهقة، والقصور الممرَدة، والمدن الضخمة؛ دون أن يستحيل عليه ذلك؛ فهو أقدر على التعامل مع الحيز؛ لأنه أقدر الفنون والعلوم على تمثله أولا، ثم تصويره بيسر من وحي الخيال، وعبر الخيال، وبالخيال، آخرا.

بينما يكابد فن العمارة مشقة وجهدا وعَناء لدى تحضير الرسوم الافِتراضية للإنجاز، ثم اضطرار المهندس المعماري، غالبا، إلى التهذيب منِ رسومه لييسُرَ إنجازها لدى البناء؛ أي لدى إقامة الحيز؛ أي لدى التعامل معه على أرض الواقع. وقد يظل البناءون يشتغلون أعواما طويلة من أجل أن يُنجَز ذلك البناء؛ بينما الروائي قادر بخياله الخصيب على بناء مثل ذلك الحيز ووصفه وصفا جماليا في وقت قصير؛ فينتشر ذلك التمثل للحيز في أذهان عدد ضخم من القراء.

وأما إذا حُوِل الأدب السردي ـ إذا حول الحيز الماثل فيه ـ من مجرد التمثل الذهني لدى القراءة أو أثناءها، إلى الاستحضار القائم على التصوير الحسي الملتقط بالبصر؛ فذلك أرقى ما يمكن أن يبلغه الحيز من تمكن.

ولعل الشيء الذي جعل من فن الرسم (فنا للحيز)؛ ليس لأنه يمنحنا ضربا من الاستحضار للامتداد؛ ولكن لأن هذا الاستحضار نفسه إنما يَنْتَجِز عبر الامِتداد؛ أي عبر امتداد آخر يكون هو، بخصوصية، امتداده...)[24].

حقا، إن الرسام لا يستطيع أن يبدع خارج الحيز؛ فمن دون حيز يموت الفنان لكن هل يستطيع الأديب، هو أيضا، أن يكتب خارج الحيز؟ بل هل يستطيع أحد الحياة دون حيز؟ أو ليس الحيز هو حياةَ الأديب، ومُضطرَبَ خياله، ومجال آماله، ومنتهى أحلامه؟ إن الكاتب لا يفعل شيئا غير الحلم داخل الكتابة. ولا يستطيع أن ينجز أي كتابة خارج هذا الحلم. لكن هل يمكن أن يقع الحلم، من حيث هو، خارج إطار الحيز؟

إن جيرار جينات يجتهد في ربط حيز الكتابة بحيز فن الرسم من وجهة، وبحيز الفن المعماري والسينمائي من وجهة أخرى. وأعتقد أنه لا عقدةَ في أن الأدب يستأثر بحيزه الخالص له، الوقْف عليه، المتمحض لطبيعته. ذلك أن حيز الرسام محدود جدا، وهو في حال تركيبه المناظر على المناظر، ومزْجه بين موضوعات مختلفة؛ فإنه لا يستطيع أن يخرق السماء طولا، ولا أن يستحضر في لوحته إلا أحيازا محدودة جدا.

ولا يقال إلا نحو ذلك في شأن المهندس المعماري الذي قُصاراهُ استحضارُ حيز يُبنَى طولاً أو عرْضا، أو امتدادا أفقيا، أو ارتفاعا عموديا؛ ثم لا شيءَ أكثر من ذلك. المهندس المعماري، هو أيضا، يعجز عن أن يرسم أمامنا أكثر من مشهد واحد، أو مظهر واحد للحيز؛ وذلك بحكم واقعية غايته، ومادية حيزه، وارتباطه بالتجسيد الفعلي.

بينما الأديب لا !

الأديب يرسم حيزا إن شاء أن يكون ضخما ضخَّمه، وإن شاء أن يكون ضئيلا ضأَّله، وإن شاء أن يكون ممتدا مدَّده، وإن شاء أن يكون مُمَرَّدا مَرَّدَه؛ بحيث لا تنهض في وجهه حدود الجغرافيا، ولا ارتفاعُ الجبال، ولا غمراتُ الأمواه، ولا طُمُوم البحار، ولا عمق الأودية، ولا تنائي الفِجاج... إنه

يمتد مع حيزه إلى أقصى الآفاق الممكنة، فيتحرك به إن شاء، ويتوقف به إن شاء، ويركض به إن شاء، ويُبْحِر به إن شاء، ويغدو به إن شاء، ويروح به إن شاء، ويسري به إن شاء؛ ينيره إن شاء، ويُظْلِمه إن شاء؛ يعبقه إن شاء، ويُنَتِنُه إن شاء؛ يوسع له في المساحة إن شاء، ويضيق له في المُضطَرَب إن شاء.

الحيز الأدبي عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء. إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتَجَهات، وفي كل الآفاق.

الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا؛ فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكِّلات السردية الأُخَرِ مثل الشخصية، والحدث، والزمان... إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءَها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها،... تحب، إن أحبتْ، عليه؛ وتكره، إن كرهت، من خلاله. لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث، فِعْلا أو تفاعلاً، أن تُفلت من قبضة هذا الحيز؛ كما أن هذا الحيز يمثُل، في مألوف العادة، طائعا لها يمتد إذا مددَتْه، ويتسع إذا وسعتْه، ويتجه أنى وجهتْه.

وإذا كانت الألوان والأصباغ لدى الرسام، والخطوط والأشكال لدى المعماري، هي التي تحكم حيزَهما؛ فإن حيز الروائي تحكمه لغتُه التي ترسم ملامحه، وتشكل هيئته بالوصف الدقيق. فحيزية الرواية لغوية؛ بينما الحيزيات الأخرى تقوم إما على استعمال الألوان والأصباغ، وإما على اصطناع الخطوط والمساحات والأشكال. «فحيِّزيَةُ اللغة (Spatialité du langage) تُعَد في نظامها الضمني، نظامَ اللسان(la Langue) يوجه ويحدد كل فعل للكلمة. ولقد توجَد هذه الحيزية، بادية الملامح، مشكَّلَة المعالم، ولو على هون ما، في العمل الأدبي؛ وذلك باصطناع النص المكتوب»[25].

لقد أدبر الزمن الذي كانت اللغة فيه تميز عن نظامها، وتُفصَل حركتُها عن حيزها، ويُبعَدُ تشكيلها عن نشاطها؛ ولن يعود. إن للغة نظاما دلاليا، وجماليا أيضا، قادرا على استحضار كل الموصوفات والمذكورات في الذهن فيرتسم الحيز، وتتحدد معالمه، وتتكون حدوده، وتتشكل جغرافيته الأدبية

التي تتصف، وذلك على نقيض الجغرافيا المكانية، بانعدام الحدود، أو بقدرتها، على الأقل، على الاتساع والشُسوع، والامتداد والغُبور.

وإذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على اصطناع حاسة البصر، فإن الحيز الأدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة، وملَكة الخيال، وحركة الذهن جميعا. إنه على الرغم من مادية الحيز الأدبي، لكن هذه المادية تظل مجرد هيئة مشكَّلَة في الذهن، ولا يمكن أن تمثُلَ في واقع الفعل، أبدا، إلا إذا صُورِت شريطا سينمائيا.

غير أن الحيز الروائي التقليدي يشابه أصناءَه من الأحياز المعمارية والجغرافية؛ إذ الكاتب قُصاراهُ وصْفُ الواقع مثل ما جاء أبو عبادة البحتري حين وصف بركة الخليفة المتوكل... ولكن على الرغم من مادية الوصف التقليدي وواقعيته، ومشابهته لعدسة آلة التصوير؛ فإنه هو الذي يبقى، وموصوفه هو الذي يفنى؛ كما حدث لبركة المتوكل بالذات حيث لا نعرف شيئا من واقعها الجغرافي المكاني؛ وبقِيَت لنا صورتها الأدبية الذهنية البصيرية وحدَها. ومثل ذلك يقال في كثير من الأوصاف الأُخَرِ مثل وصف لبيد للبقرة الوحشية، ووصْف امرئ القيس لحركة فرسه... فكأن الأدب يأبى إلا أن يظل أدبا، وكأن حيزه يأبى إلا أن يكون جغرافيا فينسل من مكانيته الأصلية، ويندمج في حيزيته الأدبية التي لا تفنى ولا تزول، ولا تذهب ولا تحول.

وعلى أنه يجب التنبيه إلى أنه ينبغي الفصل بين ما هو مكان جغرافي حقيقي، في العمل الأدبي، وبين ما هو حيز أدبي محض... كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك مرارا.

ويشبه ميشال بيطور الحيز الأدبي تشبيها عجيبا فيجعل من حيز المكتبة (مكتبة بيع الكتب، لا مكتبة البيت الشخصية] حيث اللغة العربية لا تميز - بين المعنيَين الاثنين؛ أي بين (Librairie) و [(Bibliothéque)) حيزا يشبه حيز المدينة. المدينة مكتظة بالسكان والحركة، ولا نكاد نجد مكانا فيها فارغا، ولا دارا عبّرها خاوية؛ فهي مكتظة مكدسة. ولا يقال إلا نحو ذلك في المكتبة المزدخرة بأكداس الكتب[26]؛ بأكداس النصوص؛ بفعل اللغة؛ بحيز الأدب العجيب.

وقلما وجدنا أحدا من كتاب الرواية الجديدة عُنِيَ بتصوير ملامح الحيز،

والتعامل معه على نحو خاص مثل ما جاء ذلك ميشال بيطور سواء عبّر رواياته الأربع (1950 ـ 1960)، أم عبر كتاباته الكثيرة التي امتدت على زهاء ثلاثين عنوانا؛ ولعل ذلك يمثُل خصوصا في رواية «العدول» (la Modification) حيث يجعل من الحيز فيها فاعلية تتحرك، وتؤثر وتتأثر؛ إذ تتحرك مع حيز القطار السريع الزاحف من باريس إلى روما معه هواجس الشخصية وعواطفها بين مكان متروكة فيه الحليلة، ومكان منشودة فيه الخدينة. ويتصل أثناء ذلك بحيز القطار المتحرك الزاحف بسرعة هائلة، أحياز كثيرة تراها الشخصية وهي تشاهد المناظر والأشجار والسيارات والشاحنات والطرقات المُصعِدة في شِعاب الهضاب والجبال، أو الممتدة بين السهول والتِلاع... إنها ملحمة عجيبة لتفاعل الحيز وتخاصبه. وإنها لمعرض من دون حدود للحيزية التي لا يتوقف لها نشاط، ولا تضؤل لها فاعلية.

ويحاول ميشال بيطور أن يترجم تعامله مع الحيز الأدبي بفعله المادي؛ فتراه لا يكاد يتوقف عن التَطواف في العالم؛ فهو ابن بطوطة الغرب؛ إذ يساوي فعلُ الكتابة لديه فعلَ السفر؛ ويساوي فعل السفر فعل الكتابة؛ كما يقرر هو نفسه بعض ذلك...[27]؛ حذو النعل بالنعل. وما ذلك إلا لأن الأدب لديه حيز، قبل كل شيء؛ فهو وصْفٌ ومُشاهَدة، وتمثلٌ ومتابَعة، بل تأمل ومكابدة؛ وليس السفر، هو أيضا، إلا حيزا مستكشَفا، ومكانا مستنبَطا. ولعل ذلك يجسده ما كان كتبه في كتابه «عبقرية المكان» (Le génie du lieu, 1968) فكأن للمكان، حقا، عبقريته. وكأن عبقرية الأدب، حقا، حيزه. فكأن الحيز، إذن، هو الذي يجسد عبقرية الأدب.

وربما يكون ذلك صحيحا؛ أرأيت أننا لم ننبهر قط، فيما قرأناه من حكايات ألف ليلة وليلة، بلغتها، ولا بوصفها، ولا بأسلوبها، ولكن بشخصياتها المتحركة البارعة، أو الساذجة المتبلدة؛ وهي تتحرك في أحياز عجائبية (Espaces merveilleux) تمخر البحار نحو الجزائر السحرية؛ فإذا عجائبية الحيز (خروجه عن المألوف، واعتياصه على التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا) هي التي تجعل من ألف ليلة وليلة رائعة تمثُل في عبقرية حيزها، أكثر بكثير مما تمثُل في عبقرية لغتها.

فكأن الحيز هو الذي يجسد عبقرية الإبداع. فعبقرية التشكيل الأدبي

في رائعة ألف ليلة وليلة تمثُل، إذن، في تعاملها مع الأحياز، وقدرتها العجيبة، وذلك بفضل عبقرية الخيال الشعبي، على إنشاء هذه الأحياز، وإعطائها أسماء عجائبية تمنحها «الشرعية» الجغرافية (الوهمية على كل حال). فحيزها يتشكل من سلسلة هائلة من الأحياز السحرية والعجائبية حيث إن «عالم العبقريات يشغل]فيها [مكانة مركزية: ببلدانه الخرافية (Légendaires)؛ ببلدانه التي البَداعةُ فيها تتصرف إلى الطبيعة، وإلى إنتاج الفن في الوقت ذاته: وادي العيون(...)، وقصر الذهب والفضة، والجبل الأحمر، ووادي الزهور (...)، وجبل قاف، ومدينة الرخام»[28].

ولعل «حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون من أكثر الآثار]الأدبية[الإنسانية ازدخارا، إن لم تكن أزخرها إطلاقا، فعلا، بالتنوع في الحيز، والشُسوع في الفضاء، والغرابة في]تقديم [المكان]للمتلقي[(...). إن حيز ألف ليلة وليلة طليق واسع لا يكاد يشكو من ضيق ولا من انحصار؛ فالعفاريت «تحيزُ» فضاءها وحيزها في حرية مطلقة، كما نجدها قادرة كل القدرة على الغوص في أعماق الأرض واتخاذها مستوى جميلا للعشيقات المختطَفات، شأنَ العفريت جرجريس الذي لما اختطف الصبية الأميرة، ليلةَ زفافها، وضعها في قصر تحت الأرض...»[29].

ولعل مثل هذه الملاحظات تشهد للأدب السردي العربي القديم بأنه كان يتعامل مع الحيز بامتياز ووعي، وأنه قد يكون سبق الأدب السردي في العالم ممارسة، إلى كثير من هذه التأصيلات الحيزية التي كلِف بها الأدب السردي العالمي المعاصر ممثَّلا، خصوصا، في الأدب الروائي الجديد، وممثَّلا، بوجه أخص، في كتابات ميشال بيطورالسردية الممتدة على أربعة نصوص هي كل ما كتبه من روايات.

ونعتقد أن الرواية العربية الجديدة بدأت تتعامل مع الحيز على نحو لم يسبق للروائيين التقليدين أن تعاملوا معه كما قد يتجسد ذلك، مثلا، في كتابات أحمد المديني (الجنازة)، وربما في كتابات أحمد الفقيه الروائية، وفي كتابات أخرى كثيرة.

وقد كنا لاحظنا أن الحيز في الكتابات الروائية الجديدة تقع عليه التعمية بحيث لا يقدم إلى المتلقي تقديما واضحا شاملا؛ خذ لذلك مثلا رواية «الجنازة» التي يعمد نصها «إلى رسم المكان، بالمفهوم الجغرافي،

رسْما عجائبيا بالتعمية على ملامح جغرافيته، وطمس معالمه، وتدمير حدوده؛ بحيث تغتدي أسماء الأمكنة الجغرافية، في الغالب، أيّ شيء إلا أن تكون مكانا واردا على مألوف ما نجد عليه الأمكنة في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية»[30].

٦ أشكال السرد ومستوياته

أولا: أشكال السرد في التراث القصصي العربي

اللغة العربية، كسواها من اللغات الإنسانية الكبرى، عرف أدبها السردي أشكالا مختلفة من طرائق السرد التي اقتصرت، في معظم أطوارها، على اصطناع ضمير الغائب الذي سنعرض لشأنه، بعد حين، في هذه المقالة.

ومن الطرائق السردية التي استعملها العرب في سُرودهم منذ العهود المبكرة:

١ . عبارة «زعموا»:

ولعل عبد الله بن المقفع أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القِدم؛ وذلك حين نقل بشيء، نفترضه، من التصرف واسع، خرافات «كليلة ودمنة» عن الأدب البهلوي الذي يزعم بعض المؤرخين أنه كان قد نُقِل عن الأدب الهندي، إلى اللغة العربية.

ولعل قائلا أن يقول: وما شأن ابن المقفع بهذه الطريقة السردية والحال أنه لم يزد شيئا على أن نقل إلى العربية، ما كان مدبجا في اللغة الفارسية القديمة؛ فهو، إذن، لم يبتكر بمقدار ما ترجم، ولم يبدع بمقدار ما نقل؟ ونحن نجيب عن هذا

الاعتراض الشُعوبي المفترض: بأنه لا يقبله منطق؛ وبأنه لا ينبغي له أن يقوم دليلا دامغا على انعدام أهمية جهد ابن المقفع، وجهد اللغة العربية وعبقريتها. ذلك أن الذي يترجم، إنما يترجم بما يتلاءم مع روح اللغة المترجَم إليها؛ وإلا كانت ترجمته فِجة فطيرة، وعليلة حسيرة. وهي سيرة من السوء لا تصادفنا في ترجمة ابن المقفع، المزعومة. ونحن إنما نقول: «المزعومة» لأننا نشك شكا مبينا في أن يكون ابن المقفع ترجم ذلك الأثر السردي ترجمة حرفية، أو كما يترجم أهل العصر الآن؛ وإنما نفترض أنه قرأ ذلك الأثر، وربما كان يُروَى له، ويُسَرَدُ عليه، وهو لم يبرح يافع الشباب، غض الإهاب ما دام الرجل معزوا إلى العرق الفارسي - وإذا سلمنا، جدلا، بفارسية كليلة ودمنة حقا - فجاء إليها وأبدعها إبداعا، وأجراها في العربية على ذلك النحو البديع الذي كأنه ينم عن تجربة طويلة في ممارسة الكتابة السردية، حتى كأنه إبداع وابتكار، لا ترجمة ونقل.

وعلى أننا لا نريد أن نجعل من هذه المسألة قضية مركزية، في هذه المقالة، نناقشها بكل ملابساتها؛ فلعل لذلك مقاما آخر.

وربما يكون عبد الله بن المقفع اصطنع مصطلح «زعموا» لأن الناس كانوا، على عهده، حِراصا على الرواية الموثوقة؛ فكانوا شديدِي العناية، عهدئذ، بجمع نصوص الحديث النبوي وتوثيقها توثيقا صارما، ورواية اللغة العربية وضبط قواعدها، وترويج الشواهد الشعرية - خصوصا - عليها بين أئمتها؛ فكان لا مناص له، والحال ما ذكرنا، من أن يبتكر عبارة تميز بين ما ينقله هو إلى الأدب العربي من الفارسية القديمة، أو ما يُفترَض أن يكونَه؛ وأنه لم يكن يندرج ضمن الرواية التاريخية الموثوقة المتصفة بالتحري الدقيق ما أمكن ذلك؛ أو ما يعرف لدى المحدثين تحت مصطلح «التعديل والتجريح» بحيث تكون رواية النص موصولة وصْلا معنعنا ومتواترا، أو تكون الرواية غريبة موقوفة... وإنما يندرج سلوك ابن المقفع في باب النقل الأدبي القائم على نسج اللغة، وفيض الخيال، وعدم التحرج في الزيادة والنقصان. وكذلك نفترض كينونة هذا الأمر في هذه المسألة بخاصة.

ولقد ظل مصطلح «زعموا» هو اللازمة السردية الغالبة على نص كليلة ودمنة، حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد ابن المقفع يصطنع سَواءَها إلا قليلا في مطالع حكايات هذا النص السردي

البديع. ولعل سعيه أن يكون أول طريقة من طرائق السرد العربي المكتوب. فـ «زعموا»، هذه، كأنها أم الأشكال السردية، وآصلها، وأعرقها في الأدب العربي.

ونلاحظ، أثناء ذلك، أن هذا الشكل السردي، كسَوائِه من الأشكال، لا يُفلت من قبضة الزمن الذي يظل شبحا وهميا متسلطا على كل مكونات العمل السردي أنى وُجِد. فمهما يكن الشكل السردي الذي نصطنع في سرد الحكاية، أو المغامرة؛ فإن الزمن لا بد من أن يمثُلَ فيه. من أجل ذلك نجد علاقة «زعموا» المقفعية بالزمن حميمة.

وإذا افترضنا، أو أقررنا بما زعم الأقدمون ، وقل بما زعم المستشرقون، من أن هذه حكايات خرافية(Légendes) هندية موروثة منذ الأزمنة الموغلة في القدم؛ فإن مثل هذا السعي يمثل فيه ما يمكن أن نطلق عليه نحن مصطلح: «زمن زمنِ الحكاية» الذي اقتبسناه من مصطلحات الأشاعرة[1]حيث ألفيناهم يولدون من هذا، وفي غير ما نحن بصدده طبعا، مصطلح «زمان زمانِ الزمان»[2] أيضا.

فكأن الزمن في خرافات كليلة ودمنة ابن المقفع (لأننا، فيما يبدو، إزاء ثلاثة نصوص لهذه الخرافات التي لم تشتهر وتخلُدّ إلا عن طريق اللغة العربية...)؛ وذلك بناء على أنها انسلخت من الحكايات الفارسية المنسلخة عن الحكايات الهندية التي تمثل، لدى الناس، الأصل الأصيل لهذا الأثر السردي الإشكالي، فيما يزعمون... فكأن هذه الخرافات المقفعية، بمصطلح آخر أقرب إلى الوضوح، وأنسب بالحال: «حكايةُ حكايةِ الحكاية»؛ وذلك كما يقال: «نقد النقد» (Métacritique)، أو «نقدُ نقدِ النقد» (Méta-métacritique). فالإطلاق الأول يعني كتابة نقد على نقد، بينما الآخر يعني كتابة نقد على نقد، كان كُتِب حول نقد آخَر...

وأيا كان الشأن، فإن مصطلح «زعموا» ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الزمني الذي يأتي من الخارج، أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب. فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بعد مصطلح «الرؤية من الخلْف» (La vision “par derrière")[3].

وقد أجمع نقاد الرواية الحداثية، أو كادوا[4]،على أن ضمير الغائب،

والماثلَ هنا في شكل «زعموا» المقفعية، ليس إلا دلالة حتمية على نفْيِ الوجود التاريخي، وإثبات الصفة الخيالية الخالصة للعمل الأدبي بعامة، والعمل السردي بخاصة.

وإذا كان لبعض اللغات الغربية الحية أزمنة متنوعة كثيرة جارية في استعمالاتهم الأدبية: خصوصا داخل زمن النحو الماضي المعروف في معظم اللغات الإنسانية الكبرى؛ فإذا الماضي المركب، والبسيط، والناقص، والسابق على أوانه، وهلم جرا ... وأن الروائيين التقليديين كانوا يستعملون في الكتابة الروائية الفرنسية «الماضي البسيط»؛ فبما دلالته على لقطة حدثية تقع مرة واحدة، ثم تنقطع بسرعة. فكأن تلك اللقطة السردية إنما وقعت لنفْيِ الحقيقة التاريخية، وتجسيد الفعل الخيالي العارض الذي يظل، مع ذلك، باقيا خالدا. فاصطناع ذلك الماضي المتمحض للسرد، لدى الحكْيِ، برهان على النظرة الواعية إلى الإبداع السردي، وأنه ليس من التاريخ، ولا من الحقيقة، ولا من الوجود، ولا من الواقع في أيِ صورة من صوره الحقيقية؛ وإنما هو من قبيل الخيال، والجمال، والفن، واللَعِب باللغة، والنسج باللغة، والإبهار بالحكْي... إنه من قبيل تمثيل الواقع في ثوب الخيال. هو تطلع إلى رسْم صورة فنية أو أدبية، لعالَم واقعي لم يوجد، في حقيقته، قط. فالحقيقة، هنا، أدبية لا تاريخية، وإبداعية لا واقعية؛ وذلك على الرغم من أنها تجسد عصرا ومجتمعا، وأناسا كأنهم أحياءٌ يُرزَقون(شخصيات). بل إن كل هذه المظاهر يجب أن تبدُوَ على أنها مجرد لعبة فنية جميلة يتسلى بها القارئ أو يتلهى، ولا نقول: يُفيد منها، بالضرورة، ويتعلم.

2. مصطلح السرد في فن المقامات:

على الرغم من أن اللغة العربية عرفت ذلك الشكل السردي الماثل في عمل «كليلة ودمنة» منذ مطلع القرن الثاني للهجرة؛ فإن تلك التجربة السردية ظلت، فيما يبدو، محدودة التأثير، بل كالمُنعدمَتِهِ. ويبدو أنها لم تلقَ الرواج الجدير لَها، والسيّرورة القمينة بها، في تاريخ تطور الأشكال السردية العربية. ولعل ذلك يعود إلى:

أ ـ أنها عالجت أحداثا رمزية أجرتها على ألسِنَة حيوانات تتحدث، وكأنها تعقل، وتتصارع من أجل البقاء، أو من أجل إرضاء نزعة الأنانية، أو من أجل إشباع الغريزة الحيوانية، أو الشيطانية؛ إذا حق لنا اصطناع اللغة

الأخلاقية في هذا المجال. وكان من العسير على مجتمع شعري، منبثق عن حضارة البادية القحة (ونحن مع ذلك لا ننكر وجود حضارة عربية عريقة قبل مجيء الإسلام، ولكن الأدب ظل يعول على حضارة الشعر أساسا... لقرون طِوال...)، أن يتقبل مثل تلك السُرود ويتذوقها، وينسج عليها؛ فيبدع ما يشابهها شكلاً أو مضمونا.

ب ـ إنها، نتيجة لذلك، لم تعالج قضايا تتصل بالحياة الاجتماعية، أو العاطفية للعرب على ذلك العهد؛ فلم يُلْفِ الناس فيها أنفسهم بشكل باد؛ فزهدوا فيها، ورغِبوا عنها، ولو على هون، فكان، إذن، غير ممكن النسجُ على منوال هذا الشكل السردي في الأدب العربي... وكان يجب الانتظار إلى نهاية القرن الرابع الهجري الذي شهد ميلاد جنس المقامات، على يد بديع الزمان الهمذاني الذي سارت مقاماته غربا وشرقا، ولقِيت رواجا واسعا لم يلبث أن حمل أبا محمد القاسم الحريري (446 ـ 516هـ). على أن يدبج خمسين مقامة أبدى فيها براعة فائقة باللعب بألفاظ اللغة، قبل كل شيء. ومن المحزن أننا نجد كثيرا من مؤرخي الأدب العربي، أثناء القرن العشرين، يتسرعون في إصدار أحكام مصدرُها تخلف النقد العربي على مقامات الحريري لمجرد أنها سلكتْ لنفسها نسْجا إيقاعيا في الكتابة، ولتأنقها الشديد في استعمال ألفاظ اللغة... ونحن نَعجب من أحكام هؤلاء الذين انبروْا للتأْريخ للأدب العربي؛ فتزببوا قبل أن يتعنبوا! وإلا لكانوا عدوا تلك الطريقة في الكتابة ضرْبا من تأنيق اللغة وتأليقها، وترويضها وتطويعها، والتمكين لها في الظهور تحت أساليب مختلفة، ونسوج لغوية مزركشة.

إن المسألة هنا لا تنصرف إلى سوء ذوق الحريري الذي كان يحفظ القرءان، ويستظهر عيون النصوص الأدبية الرفيعة النسج من الشعر العربي، وخطب البلغاء، ورسائل الأبْيناء، وأسجاع الكهان، وأمثال العرب السائرة، وأحاديثها الطائرة... بمقدار ما تعود إلى تطلعه إلى تطويع اللغة على ذلك النحو الجديد لتبدُوَ معاني ألفاظها في تلك الإيقاعات العجيبة، بل ربما، أثناء ذلك، إلى شيء من التحدي على طريقته الخاصة... فقد كان الشيخ قادرا، من باب أوْلَى، على أن يسرد تلك الحكايات في لغة بسيطة... ولكن ذوق ذلك العصر هو الذي كان يتطلب ذلك؛ أو قل: إن ذوق الحريري هو

الذي أراد أن يكرس تلك التجربة اللغوية التي ظلت متفردة، ليس في الأدب العربي وحده، ولكن في الكتابات الإبداعية العالمية... وإنا، إذن، لا ندين الشيخ الحريري كما لا ندين عصره؛ لأننا نستمتع استمتاعا كبيرا حين نقرأ تلك المقامات الجميلة البديعة. ولعل الذي حمل النقاد العرب المعاصرين على الحكم بتخلف مقامات الحريري بخاصة، وجنس المقامات بعامة، ضعف كثير منهم في اللغة العربية! نقصد: إلى قلة زادهم من المحفوظ الأدبي القديم. ولعلها السيرة التي قد تكون حالت بينهم وبين تذوق أدب المقامات بعامة، ومقامات الحريري بخاصة. فكأن الشيخ إنما كان يكتب مقاماته للصفوة الصافية، على حد تعبيره، من الأدباء، لا لمطلق القراء، وعامة المتلقين للرسالة الأدبية.

وإذا كانت النسوج السردية التي تناولتها المقامات (وهي جنس أدبي عربي قُح): بسيطة وسطحية، وضحلة المضامين والأفكار؛ فإن العمل فيها باللغة كان منقطع النظير في أي أدب سردي، عبر الآداب العالمية، إطلاقا. وما يتبجح به بعض النقاد الجدُد الغربيون من ضرورة العمل باللغة وحدها؛ كان الأدب العربي سبق إليه مجسَدا في ذلك الشكل السردي العجيب.

ولعل من أجل ذلك راج هذا الشكل السردي العربي الخالص، وترجم إلى لغات كثيرة، وقلده الأدباء اليهود في الأندلس فكتبوا بالعبرية على منواله... كما انبرى الكتاب العرب ينسجون عليه في القرون اللاحقة فبلغوا إلى اليوم قريبا من مائة وخمسين كاتبا لعل أشهرهم جميعا بديع الزمان الهمذاني المبتكر (على غرار أحاديث ابن دريد، وأحاديث الكدية على كل حال...)، والحريري المؤسس والمطور[5].

وكان معظم المقاماتيين يبتدئون السرد في مقاماتهم إما بعبارة «حدثنا»، وإما بعبارة «حدث»، وإما بـ «حكى»، وإما بـ «أخبر»، وإما بـ «حدثني» (وهي أداة سردية كانت تصطنعها شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»)، والتي يصطنعها ابن ناقيا وكان الجاحظ اصطنعها قبل ذلك، في الحقيقة، منذ القرن الثالث للهجرة، في كتابة حكاية الكندي حيث افتتحها بهذه العبارة «حدثني عمرو بن نهيوي، قال»(6) وإما بعبارة «أخبرنا».

ولعل الذي يسترعي الانتباه، من بين كل هذه الأشكال السردية جميعا، هو عبارة: «حدثني» التي تشابه الأداة التي كانت تصطنعها شهرزاد في

سرد حكايات ألف ليلة وليلة.

والحق أن هذه العبارات كلها مستقاةٌ من تقاليد رواة الحديث النبوي، ورواة اللغة الذين سلكوا مسلكَهم في تدوين الأخبار، وإثبات الروايات، والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها. وكانت هذه العبارات في أصلها، إذن، دالة على واقع من التاريخ، أو على تاريخ من الواقع؛ فانقلبت سيرتها في السُرود المقاماتية إلى محْضِ خيال، وصِرْفِ إبداع.

ولعل عبارة «حدثني» أن تكون ألصق بحميمية السرد، وأدل على كيان «الأنا»، وأقدر إحالة على الداخل، وأكفأ في التوغل إلى أعماق الذات لتفجير مكامنها، وتعرية مخابئها: عبر نسوج لغوية تتمثل العالَمَ الخارجي فتُحيله إلى لوْحات مَوْقورَة بمعاني الحياة، متوهجة بالإشراق، طافحة بالجمال والنور.

إن اصطناع ياء الانتماء، أو ياء الاحتياز، أو ياء الذات (والتي يطلق عليها علماء النحو العرب: «ياء المتكلم» - وما هي في الحقيقة بياء المتكلم، ولكنها ياء تأتي من الخارج فتقع على معنى المتكلم... فياء المتكلم مثل التي تكون في «كتابي»... بيد أن هذه أيضا ليست ياءَ متكلم؛ بل هي ياء احتياز وامتلاك... وكذلك يُطلَق عليها في بعض النحو الغربي....): تتيح للسارد (Narrateur, narrator)، الحديث من الداخل، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له (Narrataire, narratee).

وعلى الرغم من شيوع هذه الأشكال السردية وذيوعها، طوال عشرة قرون من عمر الأدب العربي؛ فإنها لم تطور الأداة السردية العربية لقصور هِمَم جمهرة المقاماتيين عن المستوى السردي الفني الرفيع الذي كان بلغه الهمذاني، وبدرجة أدنى من ذلك أبو محمد القاسم الحريري. فقد كان مفترَضا أن ينزع أدب المقامات (أو جنس المقامة) منزعا سرديا طموحا فيطور من أدواته الداخلية، والخارجية، والعميقة، والسطحية؛ ولكن شيئا من ذلك لم يحدث؛ بل تقهقرت السيرة السردية نحو ما قبل البديع الهمذاني، أي عادتْ إلى الحافرة، أو إلى الصفر، كما يعبر الرياضياتيون؛ فظلت المقامات تكرارا لما قيل، بأسوأَ مما قيل. فلعل أجمل ما فيها: الأدوات السردية، والشخصيات الأدبية المرحة، الأديبة، الطمّاعة، الجمّاعة، المنّاعة... ولكن سطحية الموضوعات المعالَجة وضحالتها من وجهة، والمبالغة

في التـأنق في اللغة جعلت منها إبداعـات أدبية لغـوية، لا أنها تعالـج قضايا اجتماعية وسيَاسية للمجتمع الذي كُتِبت فيه؛ وهو ما يطالب النقاد التقليديون أن تكون عليه الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة السردية بخاصة... فهل نصنف جنس المقامات في الأدب الجديد الذي لا يعنيه شيء في المجتمع؛ ولكنه يركز على اللعب باللغة والعمل بها؛ أم نصنفه في غير ذلك مقاما؟... إن هذه المسألة مفتقرة إلى بلورة وتلطيف.

ج ـ مصطلح السرد الألْفِلِلِي:

تصطنع شهرزاد، ساردة ألف ليلة وليلة، عبارة «بلغني». وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، وتواري وراءَها عوالمَ لمّا تُكشَفْ، وأفضيَة لمّا تُعرف. إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السري الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غَيابات الخيال المجنح. فعبارة «حدثني» الشهرزادية تعني، أو توشك أن تعني، وقوع الكشْف عن ذلك المتحدِث، أو «المبلِغ» الذي كان حضر الحدث وعاشه، أو عايشه، فسرده للمؤلف (Auteur, author) الذي يُعيد هو سرْده تارة أخرى.

فكأن عبارة «حدثني» تُحيل على شكل سردي مفتوح، غير جاهز، ولا محدود؛ فهو مهيأٌ لتقبلِ شيء من الزيادة والنقصان، وتقبل شيء من الإضافة والتحوير في الشريط السردي. فللراوية الحق، كل الحق، بواسطة أداة السرد «بلغني» أن يُبدعَ في سرْده، ويُضيفَ في حكْيِه، وكأنه مدفوع، بشكل غير مباشر، إلى تكملة ما ألفاه ناقصا، ومَلْءِ ما وجده فارغا، والسمو بما رآه مُسِفا هزيلا، وضحْلا قليلا... الراوية هو، هنا، لا يَروي حديثا حدث، ولا خبرا وقع، ولا تاريخا كان؛ ولكنه يروي أحداثا تخيلها سَواؤُهُ على نحو ما، فيُحيلها هو إلى ذلك الشكل من النسج السردي مضيفا إليها عناصرَ أخرى لتكون أروعَ وأجمل، وأغنى وأكمل.

ومن أهم ما تستميز به طريقة الحكْيِ في ألف ليلة وليلة:

1 ـ افتتاح الشريط السردي بعبارة «بلغني أيها الملك السعيد» (ونستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الأولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة «حُكِيَ»]هو[).

2 ـ فسْح المجال للشخصية لتشرع في سرْد ما جرى لها من أحداث بنفسها (أنا)[7].

د ـ مصطلح السِيَر الشعبية:

نود أن نتوقف لدى أنموذج واحد من هذه السِيَر الشعبية العجيبة؛ وهي سيرة بني هلال الملحمية. فلقد ألفينا السارد فيها يصطنع عبارة استأثر بها من بين كل العبارات والأشكال التي جئنا عليها، وهي: «قال الراوي». وعلى أننا نجد السارد يعدل عن ذكْر هذه العبارة في صدْر ثلاث حكايات من بين الواحدة والثلاثين: السادسة، والتاسعة من القسم الأول، والثانية والعشرين من القسم الآخِر.

ولعل هذا الشكل أن يجسد أعرق الأدوات السردية وأشهرَها بين السُرَاد. والحق أن هذه العبارة هي التي ينطبق عليها أحكام منظري الرواية الغربيين الذين يجْتَعِلون حاجزا زمنيا بين زمنَيِ الحكاية، والحكْيِ. أرأيت أن السارد، هنا، يعود حقا إلى الوراء ليحكيَ للمتلقين - أو المحكِيِ لهم (Narrataires) - ما يزعم أنه كان قد سمِعه من الراوي، لا يعد شخصا حقيقيا؛ ولكنه مجرد كائن ورَقي يستظهر به السارد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية التي كان السُراد الشعبيون، فيما يبدو، حِراصا عليها؛ وإلا فإن عبارة «قال الراوي» لا تمثل، في الحقيقة، إلا «أنا» السردية، لا النفسية. فالذي أبدع الحكاية هو الذي أبدع معها عبارة «قال الراوي».

ولقد كانت هذه السيرة مألوفة في الأدب العربي؛ فقد ألفينا أبا عثمان الجاحظ يكتب، مثلا، حديثا بديعا، هو أجمل من القصة، وأرقى من المقامة، وأطرف من الحكاية، وأمتع من المقالة: أطلق عليه عبارة «قصة الكندي»[8]؛ ويَرويه، على سبيل التقاليد الأدبية التي كانت تفرض على المبدع ذلك فرْضا، عن شخص عمرو بن نهيوي الذي على ثبوت تاريخيته (كان يعيش أيام المأمون، وكان من أصحاب النظام)[9]؛ فإنه لا يجوز لعاقل، مع ذلك، أن يصدق بأن الجاحظ كان مجرد مسجل، بل راو، لحديث ابن نهيوي الذي لا نحسبه زاد عن سرد الحكاية المتمحضة لتلك الشخصية البخيلة، فجاء الجاحظ إلى الفكرة وصاغها في لغته العجيبة، وأسلوبه المتفرد... ذلك بأن حديث الكندي يعد، من الوجهة الجمالية للكتابة العربية أرقى ما توصل إليه البيان العربي المكتوب على الإطلاق... ولعل أبا عثمان ببعض ذلك يعد أكتب كتاب العربية إلى يومنا هذا.

وإذن، فإسناد الحكاية، أو القصة (اصطلاح الجاحظ، وسيرة بني

هلال)... إلى راوية، أو إلى شخصية تاريخية، أو تاريخانية، على حد سواء؛ لا ينبغي أن يعد حجة على وجود تلك الشخصية، ولا على ثبوت إسناد النص المروي عنها، إليها على الحقيقة؛ وإنما هي سيرة كان الكُتاب والسُراد يفزعون إليها لإثبات تاريخية الفعل الأدبي، وإضفاء الشرعية الواقعية على وجوده؛ في غياب التقليد الإبداعي خارج مملكة الشعر.

ونحن نحسب أن شخصية الكندي التي ساق الجاحظ من حولها ذلك الحديث الأروع، والتصوير الأبدع، والبيان الأعجب؛ لم يكن لها، في الغالب، أي وجود تاريخي؛ وإنما الكندي شخصية أدبية ابتدعها الجاحظ ليقيم حولها ذلك النسج السردي المتفرد في الأدب العربي القديم.

وعلى أن هذا ليس موضوعَنا؛ هنا، والآن.

وربما اتصل بعبارة «قال الراوي» عبارةٌ أخرى كثيرا ما تشيع في السرد العربي الشفوي؛ وهي «كان ما كان». ويبدو أن هذه الأداة السردية عربية صميمة، ولكنها شعبية: تشيع، خصوصا، في الملاحم، وفي الحكايات الخُرافية العربيةِ اللسانِ. وربما يتمثل أجمل الأدب السردي العربي في القطب الشعبي منه؛ فهو ميراث قرون طِوال مزدخرة بالقصص والملاحم والحكايات والأساطير، ظلت تتطور بمعزل عن حركة الأدب السردي الفصيح الذي على الرغم من ظهور روائع ذات مكانة عالمية فيه؛ ومن تلك الروائع «ألف ليلة وليلة»، و«حي بن يقظان»، و«رسالة الغفران»؛ فإن السُراد العرب لم يمضوا على هذا الدرب الممهد، والفِراش الموطإ، فقاموا متفرجين؛ ولم يكادوا يجاوزون جنس المقامة يدبجونه في مستوى فني أدنى مما عُرف عليه لدى الهمذاني والحريري.

غير أن الأدباء الشعبيين (ونحن نميز الأدب الشعبي، عن الأدب العامي...)، وأمام هذا الفراغ السردي، نهضوا يبدعون القصص والحكايات والأساطير والملاحم والخرافات كما نلاحظ ذلك في سيرة عنترة بن شداد، ووقائع علي بن أبي طالب - رضي الله تعالى عنه - مع عتاة الجن، ومع الغيلان والكائنات الشريرة...، وسيرة فيروز شاه العجيبة، وسيرة سيف بن ذي يزن، إلى ملاحم كثيرة لمّا تحللّ بالمناهج الجديدة لإمكان الكشف عما في طياتها من كنوز وقيم، وعناصر سردية عجيبة عجائبية معا.

وإذا كان كثير من هذه السير أو الأعمال السردية فصيحَ اللغة، أو قريبا

من الفصاحة؛ فإن الروح الغالب عليها هو شعبي ما في ذلك من ريب. فاللغة الفصيحة لا يمكن أن تكون، في مثل هذا الموقف، معيارا لتحديد طبيعة الأدب. ولكن لا ينبغي أن يظن ظانٌّ أننا نريد إلى الغض من القيمة الجمالية والسردية لهذه الإبداعات العربية الكبيرة؛ بل لعل شعبيتها هي التي مكنت لها من الانتشار والبقاء. فهي مفخرة من مفاخر نتاج الخيال العربي الدافق الذي كان وراء تطور الأدب السردي في الغرب؛ ولا سيما بفضل ترجمة مقامات الحريري، وألف ليلة وليلة عدة ترجمات إلى اللغات الأوروبية منذ قرون[15].

ومن الواضح أن الرواية العربية لم تستطع التخلص، نهائيا، من أشكال السرد القديمة، ولا سيما من فعل «كان» الذي نعتقد أنه موروث عن أدوات السرد الشعبي «كان ما كان...»، أو «كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان...». من أجل ذلك نلاحظ أن بعض النصوص الروائية العصرية تجنح إلى الإكثار من اصطناع هذه الأداة (في الرواية التقليدية البناء خصوصا، أو في الأحاديث التي تتخذ لها الشكل السردي]طه حسين في «على هامش السيرة»، مثلا[...) التي ظاهرُها، كالماضي البسيط في اللغة الفرنسية: زمانٌ؛ ومدلولُها الحقيقي لا زمن فيه إذا راعينا الغاية الحقيقية من عرْض النص المسرود المشبَع بأداة السرد «كان».

وسواء علينا أكان النص مشْبَعا بـ «كان»، أم بسَوائِها من الأفعال؛ فهي في جمهرتها، عبر عامة النصوص السردية التقليدية، تقع في الماضي؛ إذْ كان الراوية، في مألوف الأطوار، إنما يحكي ما وقع للشخصية، أو للشخصيات، في الزمن الماضي أساسا؛ وذلك على الرغم من أن بعض الأحداث قد يقع في الحاضر، وبعضها الآخر ربما سيقع في المستقبل؛ ولكن طبيعة السرد لا تتعلق إلا بما كان، لا بما هو كائن، ولا بما سيكون.

ثانيا: أشكال السرد الروائي

تعددية استعمال الضمائر في السرد:

قد يكون واضحا أننا نريد بـ «الضمائر» إلى ثلاثة منها خصوصا: أنا، أنت، هو. ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السرْد الشفوي والمكتوب جميعا. ولم يخطر بِخَلَد سارد من القدماء أن يصطنع

الأول أو الثاني استعمالا موظَفا في الكتابة السردية الفنية. وإنما نشأ ذلك مع التطور المذهل الذي عرفته السردانية(Narratologie) منذ أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارَها.

ولقد يكون من العسير التحدثُ عن استعمال هذه الضمائر بمعزل عن الحديث حول التطور المدهش، الذي اعتور كتابة الرواية الغربية انطلاقا من بروست (M.Proust)، وأندري جيد (André Gide)، وكافكا (F.Kafka)، وأرنست هيمينغواي (E.Hemingway)، وجويس (J.Joyce)، وسَوائِهم من عماليق الرواية العالمية، خصوصا فيما بين الحربين.

والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل، إجرائيا، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى. ففصلُ مكوِّن عن آخر أمر شديد الصعوبة، ولا يخلو من كثير من التكلف الإجرائي. ولو تركنا الحديث يجري على سجيته لتحدثنا عن هذه المكوِنات السردية ضَرْبة واحدة؛ وإذن لكنا قدمنا الخطاب السردي الذي يشمِل السرد، الذي يشمل الزمن، الذي يشمل الشخصية،..

لكن لايمكن، من الوجهة الإجرائية، أو قل، بحكم القصور الذي يعتور مساعيَ الإنسان، وعدم قدرته على معاملة الأشياء معاملة متزامنة: الجمعُ بين هذه المشكِلات جملة واحدة؛ فكان الفزَع إلى مثل هذه التجربة أمرا ليس منه مناص.

ويذهب بعض المنظرين الغربيين إلى أن أشكال السرد يمكن، وانطلاقا من علاقتها الحميمة بالشخصية، أن تقدمَ تحت طائفة من الزوايا، منها:

1 ـ أن تقدّمَ الشخصيةُ نفسَها؛

2 ـ أن يقدّمَ الشخصيةَ سَواؤُها من الشخصيات الأخرى؛

3 ـ أن يقدِمَ الشخصيةَ ساردٌ آخرُ؛

4 ـ أن تقدمَ الشخصيةُ نفسَها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى، معا[11].

وينهض هذا التقسيم لأشكال السرد على اعتبار الشخصية مركزا للاهتمام، وقطبا للعناية. ولعله، مع ذلك، أن لا يخلُوَ من بعض الشطط؛ ذلك بأن الشخصية لا تستطيع، وحدَها، ومنعزلة، أن تستأثر بذاتها دون التعويل على المكوِنات السردية الأخرى وأهمها الخطاب بقسميْه الوصْفي

والسردي. إن الشخصية لا تستطيع، ولو أرادت ذلك، أن تقدمَ نفسَها خارج إطار اللغة التي يتشكل منها الخطاب السردي الذي يشمل الوصف والسرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التعامل مع أطراف أُخَرَ من وجهة ثانية، وربما المناجاة (Le monologue intérieur) التي تعني التحاور مع جوّانية الذات من وجهة أخرى.

وأيا كان الشأن، فإن التقسيم الأول، وكما كان لاحظ ذلك بورنوف وويلي (Bourneuf et Ouellet)[12]، يعْروه الضعفُ من حيث انطراحُ مشكلةِ معرفة الذات؛ إذْ هل يمكن أن تعرف الشخصية نفسها، وفي الوقت ذاته، أن ترسل لسَوائها معرفةَ ذاتها؟

وفيما يأتي تقديمٌ لاستعمالات الضمائر الثلاثة مع معالجة كل استعمال على حدَة، وتبِّيان مزايا كل استعمال بالقياس إلى كل من هذه الضمائر الثلاثة.

1. استعمال ضمير الغائب:

لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السُراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء. فهو الأشيع، إذن، استعمالا. وقد يكون استعماله شاع بين السُراد الشفويين أولا، ثم بين السُراد الكتاب آخرا، لجملة من الأسباب لعل من أهمها:

أ ـ أنه وسيلة صالحة لأن يتوارَى وراءَها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء؛ دون أن يبدُوَ تدخُّله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا. إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راو له، بفضل هذا «الهو» العجيب.

ب ـ يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتبَ السقوطَ في فخ «الأنا» الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة؛ وذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يُعنت نفسَه في محاولة فصل «الأنا» السردي، عن «الأنا» الكاتب؛ ولكن ذلك قد لا يكون إلا بمقدار، وإلا على هون ما.

ج ـ يفصل اصطناعُ ضمير الغائب زمن الحكاية، عن زمن الحكْيِ من الوِجهة الظاهرة على الأقل؛ وذلك حيث إن «الهو»، في اللغة العربية، يرتبط

بالفعل السردي العربي «كان» الذي يُحيل على زمن سابق على زمن الكتابة. وعلى الرغم من أننا سنناهض هذا الفصل الزمني حين سنتحدث عن زمن السرد؛ فإن هذا الزمن يظل في ظاهره وكأنه، فعلا، مفصولٌ عن الكاتب، سابق عليه؛ مع أنه مجرد خدعة سردية، وتقنية روائية للتعامل مع الزمن الذي هو زمن الكاتب وحده، وقبل كل شيء.

وفي هذه الخدعة السردية ما فيها من حمْل المتلقي على التصديق بحدوث ما يجري، وأنه أدخلُ في التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوي: بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ، يقترب من الأسطورة وعطاء الخيال.

د ـ إن اصطناع ضمير الغائب في السرد «يحمي» الساردَ من «إثم الكذب» بجعْله مجردَ حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يُبدع. ولقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصِه؛ وذلك بحكْم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمِعه أو علِمَه من سَوائِه. فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب، إلى وضع السارد الشفوي. وسنذهب، في مقالة من مقالات هذا الكتاب، إلى ضرورة التمييز بين هذين الوضْعين السرديّين المختلفين اختلافا بعيدا.

هـ. ـ إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كلَ شيء؛ وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس؛ فهو، هنا، يزْدَجِي الأحداثَ وشخصياتها نحو الأمام؛ فيكون وضْعُه السردي قائما على اتخاذ موقع خلْفَ الأحداث التي يسردها، أو قل: الأحداث التي يزْدَجيها تِلقاء الأمام بما هو أشد إلماما، وأكثر اطلاعا عليها؛ فهو بها، إذن، خبيرٌ، وبتفاصيلها عليم؛ وذلك بما هي مجرد أدوات ورَقية، أو سِمات صوتية طائرة في الفضاء، لاحول لها ولا طَول: تأْتَمِر بأمره، وتزدجِر لزجْره، وتندفع لدفْعه.

ولعل رولان بارط(Roland Barthes) أن يكون من أبرع النقاد الغربيين حديثا عن ضمير الغائب «هو» (IL)؛ فقد اختصه بمقالة على حدَة في بعض كتاباته التنظيرية[13].

و ـ يفصِلُ ضميرُ الغائب النص السردي فصْلا عن ناصّه الذي نَصَّه؛ ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي اللغةُ أداتُها، والشخصيات

ممثِلاتٌ فيها؛ فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردية، أو بالأدب السردي ببساطة، أن ما يحكيه السارد في نصه هو حقا كان بالفعل؛ وأن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأُحدوثة المحكية. إن «الهو» يوهِم بتتابع الزمن عبر ثلاثِ مراحلَ هي كما تجسدها هذه الرسمة:

1 ـ الأُحدوثة
(Histoire)

2 ـ السارد
(Narrateur)

3 ـ المتلقي
(Recepteur)

ولقد حللنا هذه العلاقة، في إحدى مقالات هذا الكتاب، وحكمْنا بطيها في عَلاقتيْن اثنتيْن زمنيتيْن فقط بحيث أذبنا العَلاقة الأولى في الثانية؛ وذلك على أساس أنها لا ينبغي لها أن تزدوج إلا تحت وطْأة السحْر السردي، لا كما هي في الوقع الفني.

وعلى أننا لم نرَ، فيما أتيح لنا الإلمامُ عليه من كتابات نقدية فرنسية، خصوصا حول نظرية الرواية، كاتبا توقف لدى ضمير الغائب فحلله تحليلا جماليا وفنيا وسرديا مثل الذي صادفْناه لدى رولان بارط، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك[14].

1 ـ إن «الهو» يأتي في العمل الروائي بمنزلة العقد الممتاز للرواية؛ إنه معادل للزمن السردي؛ فهو يدل على الفعل الروائي ويُنْجزه؛ إذْ من دون ضمير الغائب يعتور الرواية الخَوَرُ، بل ربما حل بها الدمار[15].

2 ـ يجسد «الهو»، أو ضمير الغائب، من الوجهة الشكلية، الأسطورةَ؛ حيث لا يوجد في الغرب فن لا يشير إلى قِناعه بالبَنان. إنّ بضمير الغائب، وباستعمال الماضي البسيط (Le passé simple) تتوهج الوظيفة السردية للفن الروائي. كأن ضمير الغائب يَفِرُ لمستهلكي الكتابة الروائية ما يمكن أن يطلَقَ عليه «أمْن الأسطرة» ذات المصداقية التي، مع أنها، تبدو مزيَفة في كل الأطوار[16].

3 ـ إن «الهو»، لدى بالزاك(H.Balzac) يشابه «الهو» لدى سيزار (Cézar) حيث ضمير الغائب، هنا، ينجز ضربًا من الحالة الجبْرية (Etat algébrique) للفعل السردي: حيث للوجود أدنى سهْم ممكن لصالح ارتباط هو من الوضوح بمكان، أو لمصلحة علاقات إنسانية متسمة بالمأساوية[17].

فكأن «الهو»، لدى بارط، الرواية نفسها؛ بل كأنه زمنُها نفسُه؛ فهو المنشِط للسرد، وهو الدافع له، وهو الدال عليه، وهو المجسِد لمكوِناته؛ إذ يمثل الشخصية، وهي تنهض بالفعل، بالتأثير أو بالتاثر، بالعطاء أو بالتعاطي... فكأن ضمير الغائب يمثل حالة ميكانيكية، أو حالة اغتدت كالميكانيكية، في العمل السردي. ومن دونه، أو من دون ما يعادله، لا يمكن أن ينهض شريط السرد، ولا يقوم بنيانه، ولا تستقر أركانه.

إن ضمير الغائب بمقدار ما يبعد الفعل عن التاريخ، بمقدار ما يجسَد هذا التاريخ في صورة من العلاقات الإنسانية المتشابكة في مجتمع يظل، أبد الدهر، قائما على الخير والشر، والحق والباطل، والعدل والظلم، والسلم والحرب، والصحة والمرض، والغنى والفقر... وفي هذه الثنائيات المتناقضة ما يؤجِج الصراع، ويضرم التنافس، ويوتر علاقات الناس بعضهم ببعض. ثم إن في هذه الثنائيات، أيضا، ما تظفر فيه الرواية، والأعمال السردية بعامة، بأرض خصبة للإنبات، وحطب جزْل للإحراق.

ويربط موريس بلانشو(Maurice Blanchot) استعمال الماضي البسيط، باستعمال ضمير الغائب فيرى فيهما ندْمانَيْ جذيمةَ، كما تقول العرب، لا يفترقان؛ ذلك بأن الماضي البسيط، الأجنبيَ عن استعمالات اللغة اليومية، يجسد فن السرد بامتياز؛ كما يدل، سلَفا، على أن المؤلِف قبِلَ بهذا الزمن الطولي والمنطقي في الوقت ذاته، وهو الذي يُطلَق عليه السرد[18].

إن الماضيَ البسيط، أو الاستعمال المتميز لضمير الغائب، يعنيان: أن هذه رواية؛ مثلُها مثلُ اللوحة الزيتية، مثلُ الألوان...[19].

فضمير الغائب بالقياس إلى الرواية لوحة زيتية إن شئت، ولون قشيب رطيب إن شئت؛ بل هو السر الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية. إنه يعني إن شئت: أنا، وإن شئت أنت؛ فأنا هو، وهو أنت. إن «هو» يعني الوجود في جماله ودمامته، وسعادته وشقاوته، وبدايته ونهايته. فكأن «هو»، هو الذي يجعل من السرد رواية، ومن الرواية سردا، ومن السرد

حكاية منسوجة من خيوط لغوية، محبوكة طورا، ومهلهلَة طورا آخر: هي التي تصور عالَما موازيا للعالم الواقعي.

ولقد يأتي «الهو» أداة للسرد المألوف لتناقض ضمير «الأنا» الذي له وضع آخرُ مختلفٌ، عن وضع «الهو» كل الاختلاف، كما سنرى.

ولقد كان لاحظ موريس بلانشو أن ضمير الغائب يعني انعدام التشخيص، وهو يمثُلُ على أنه درجة سلبية[20] في الشريط السردي.

إن «هو» هو العالَم الأدبي الذي يريد أن يبتعدَ عن الواقع فيصور شيئا منه، ويتنكب عن التاريخ، فيكتب صحيفة من صحائفه، تحت شكل آخر.

إن «هو» هو الإنسان الأدبي.

وإنه لَلعالَم السحّري.

وإنه لَلحياة المتخيَّلةُ القائمة على صورة الحياة التي نحياها.

وإنه لهو، ونحن، وأنتم، والآخرون؛ وكل من يجوز أن يحيَوْا على صورة ما، في هذه الحياة التي نحياها على الحقيقة. إن «الهو» حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعية أسطورية.

من دون «هو»: تغتدي الحياة مُرا طَعْمُها ،وبشِعة مَرْآتُها، وقاسية ظروفُها؛ تفقدِ اللَذاذة، وتعدَم السعادة.

إن «الهو» هو الأداة السحرية التي تجتث من أعماق نفوسِنا، نفوسَنا، وتنفض عنها ما ران عليها من عبوس، وتميط مِن على طواياها ما لحِقها من شؤم وشقاء، ويأس وقنوط.

كأن «الهو»: هو البلْسم الذي يُحيي القلوب بعد مَوات، والأمل الوديع الذي يبعث التطلع بعد فَوات.

إن «الهو» هو الحكاية، وهو البداية، وهو النهاية؛ وهو الصراع بكل عُنفُوانه، وهو عطاء اللغة بكل بيانه. هو الحكاية؛ فهي هو، وهو هي؛ فلا هو يقوم من دونها، ولا هي تقوم من دونه.

هو الضمير العجيب... الذي يطلق عليه النحاة العرب «ضمير الغياب» أو «ضمير الغائب»؛ بينما يطلق عليه النحاة الفرنسيون «ضمير الشخص الثالث...» ولعل المصطلح النحوي العربي أن يكون أدق في الاستعمال، وأدل على الحال، من «ضمير الشخص الثالث» الذي لولا قوةُ العَقْد المصطلحاتي

الذي يجمع بين طائفة من الناس، في لغة من اللغات، لَما كان له معنى. ولقد شهد بسداد الاستعمال النحوي العربي ودقته بعض اللسانياتيين الغربيين[21]؛ فذهب إلى أن هذا الضمير يُحيل على شيء خارج الجملة، وأنه لا يعتزي إلى شخص بذاته، وإنما يعين «الشخص الغائب» على حد اصطلاح النحاة العرب[22].

فقول القائل: «ضمير الشخص الثالث» لا يفهم منه أنه غائب؛ على حين أن إطلاق النحاة العرب يقتضي غيابه حتما. والذي يراد إليه في السردانية، هو، فعلا ذلك الشخص الغائب الذي تمثله الشخصية (Le personnage) في النص، وهي التي تنهض بوظيفته داخل العمل السردي. إن ضمير الشخص الثالث، الفرنسي، لا يستقيم له أمر، مصطلحاتيا، لطائفة من الأسباب:

أ - تنقصه الدقة بحيث إن قولنا: «ضمير الشخص الثالث» لا يناقض في شيء قولَنا: «ضمير الشخص الثاني»، مثلا؛ فكلاهما لا يقتضي الغياب. كما أن كليهما أيضا لا يقتضي الحضور.

ب - إن الغربيين يدققون في مصطلح الشخصية (Le personnage) فيميزون بينها وبين الشخص الطبيعي البيولوجي (La personne)؛ ولكنهم حين يُطلقون على أي من هذه الضمائر الورَقية شيئا من مواصفات الأشخاص الطبيعيين (ضمير الشخص الثالث)؛ فإن ذلك يُفسد عليهم الذي كانوا يريدون أن يتوخوه حيث يغتدي ما هو غيرُ طبيعي، ولا إنساني، ولا حي: طبيعيا، وإنسانيا، وحيا.

ج - إن الإطلاق العربي (ضمير الغائب) لا تُطرَحُ معه مشكلة التحديد والتدقيق حيث يجوز أن ينصرف إلى الشخص الطبيعي الحي (الإنسان)؛ كما يجوز أن ينصرف إلى الشخصية؛ الكائنِ الورَقيِ الذي يُنشئه السارد إنشاء أدبيا.

2. ضمير المتكلم:

وربما يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهميةُ السردية، بعد ضمير الغائب. ذلك بأنه استعمل في الأشرطة السردية منذ القِدم؛ فشهرزاد، مثلا، كثيرا ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة «بلغني» (كما سلف تقرير بعض ذلك في صدر هذه المقالة)؛ فكانت تعزو

السرد إلى نفسها، وتحاول إذابتَه في زمنها، واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها، تحت طقوس عجائبية مثيرة.

ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسُه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية. ولعل من جماليات هذا الضمير، أنه:

أ ـ يجعل الحكاية المسرودة، أو الأُحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلِف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد، ظاهريا على الأقل ـ وذلك لدى استعمال ضمير الغياب ـ فيغتدي الزمن السردي وحيدا مندمجا بحكم أن المؤلِفَ يغيب في الشخصية التي تسرد عمله.

ب ـ يجعل ضميرُ المتكلم المتلقِيَ يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر: متوهِما أن المؤلف، فعلا، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يُلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يُحس، أو لا يكاد يحس، بوجوده. بينما المتلقي لا يحمل الإحساس نفسَه حين كان الأمر متمحِضا للسرد بضمير الغائب الذي يمكن للمؤلف من الظهور والبروز؛ وأنه يعرف كل شيء عن شريط السرد المكتوب؛ فهو المتحكم، وهو المنشط؛ وهو المُزْدَجِي، وهو الموجهِ.

ج ـ كأن ضمير المتكلم يُحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يُحيل على الموضوع. فـ «الأنا» مرجعيتُه جوّانية، على حين أن «الهو» مرجعيتُه برانية. ولاسواءٌ ضميرٌ يسرد ذاته، وضميرٌ آخرُ يحكي سَواءَه. ضميرٌ منطلَقُه من الداخل، نحو الداخل، طورا؛ ومن الداخل نحو الخارج، طورا آخر؛ وضميرٌ آخرُ منطلَقُه من الخارج، نحو الخارج، أطوارا، ومن الخارج، نحو الداخل، طورا.

د ـ إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم في مجاهل النفس، وغَيابات الروح؛ على حين أن ضمير المتكلم ـ بما هو ضمير للسرد المُناجاتي (السرد القائم على ما نُطلق عليه نحن «المُناجاة» [Le monologue intérieur] : يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق؛ ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما

يجب أن تكون.

إن «الأنا» معادل، من بعض الوجوه، لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ مما يجعله بها أشدَ تعلقا، وإليها أبعد تشوُفا.

هـ - إن «الأنا»، أو ضمير المتكلم (Le «je»)، يُذيب النص السردي في الناص؛ فإذا القارئُ ينسى المؤلف، كما سبقت الإشارة إلى بعض ذلك، الذي يستحيل إلى مجرد إحدى الشخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السرد المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى.

ولعل مثل هذا الوضع السردي أن يجعل من ضمير المتكلم مجسِدا لما يطلق عليه طودوروف «الرؤية المتصاحبة» (La vision «avec»)[23]؛ أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، يغتدي متصاحبا مع «الأنا» / السارد؛ مع الأنا المستحيلِ إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزْدَجيه، باحتراف فني متألق، من الداخل، وضمن الجوقة، وبين الممثلين. فالأنا، إذن، يجعله فاقدا لوضع المؤلف، ومكتسبا لوضع الممثل (الشخصية).

وعلى أننا لا نشاطر رولان بارط الرأيَ في أن ضمير الغائب(IL) يفوق ضمير المتكلم (Je)؛ وذلك بحكم أن الأول أكثر أدبية، وأكثر غيابا[24]؛ إذ لا ينبغي لمثل هذا الحكم أن يكون مسلَّما لا يناقش، ونافذا لا يراجَع؛ إذْ كنا رأينا أن ضمير الغائب أداة تقليدية نفترض أنها أعرق من ضمير المتكلم في تاريخ السرد الإنساني، ففضلُه قد لايمثُل إلا في أوليته. وتعود أسبقيتُه، في تقاليد الأعمال السردية، إلى أن كلَ أضرب السرد ابتدأت شفوية؛ وربما ابتدأت حقيقية فكانت كأنها حكْيٌ لأحداث وقعت في الواقع المعيش للناس؛ فأثر ذلك فيهم، وهزهم هزا عنيفا فانتقش على الذاكرة فسردته الأجداد للأحفاد، وحكته الأوائل للأواخر، وورِثته الأنجال عن الآباء؛ ثم زيد في تلك الأحداث لدى سرْدها بالتهويل والتضخيم، والتهوين والتفخيم؛ ابتغاء تعظيم الأوائل في أعين الأواخر؛ فتولد عن ذلك، تلك السُرود الأسطورية؛ ثم استقلت الحكاية بنفسها عن الواقع التاريخي المشوب بالأسطورة؛ فاغتدت قائمة على صورة موازية للواقع.

فكان لا مناص، والحال هذه، من اصطناع ضمير الغائب في السرد لدى بداية الأمر، وفي الحكْيِ البدائي، بحكم أنه يظاهر السارد على احتواء

الحكْيِ المتمحض للماضي، أي المنصرف إلى ما وقع من أحداث قبل زمن السرد.

فاكتساح ضمير الغائب هو غزْوٌ متقدم يفرضه هذا الضمير على الظل الكثيف لضمير المتكلم الوجودي (Le «je» existentiel)[26]. لكن ذلك ربما لم يكُ إلا ظاهريا حيث إن هذا الوجود، في حقيقته، يمتزج بالفناء آخرَ الأمر، في الآخَرين. ذلك أن السارد يستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات عمله السردي فيصارعها ويعاديها، كما يُوادها ويُحابِيها: يُضَادِيهاَ تارة، ويُوامِقُها تارة أخرى.

فكانت الكثافة الوجودية التي يزعمها رولان بارط تكون حقا لو أن ضمير المتكلم، لم يَفْنَ في مجاهل الشخصيات الأخرى التي تتخذ لها وضْعا معادِلا في العمل السردي لوضْع هذا الضمير الذائب فيها. فنحن،إذن، نرى عكْسَ ما كان يراه بارط؛ وأن ضمير المتكلم لا يجسد، إذن، كثافة وجودية، ولا حتى وجودا عاديا؛ بمقدار ما يجسد شكْلا سرديا قابلا للذوَبان في وجود الآخرين مما يتولد عنه شيء من الإلغاء الوجودي ما دام ليس قادرا على التفرد، ولا على معرفة تفوق معرفة الشخصيات الأخرى.

إن ضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلا دالا على ذوَبان السارد في المسرود، وذوَبان الزمن في الزمن، وذوَبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوَبان الحدَث في الحدث؛ ليغتدِيَ وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرْق يبعد هذا عن هذا.

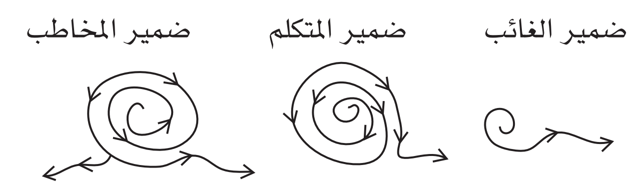
وعلى أننا نتفق مع بارط في اعتبار ضمير المتكلم شاهدا، وضمير الغائب ممثِلا[27]؛ وما ذلك إلا لأن ضمير الغائب أداة السرد بامتياز حقا؛ ويعود تبنيه في الحكْيِ إلى ما كنا أتينا عليه من افتراضات منذ حين؛ وهو يرتبط غالبا بالمظاهر السردية المبكرة في المجتمعات البدائية، وبأوليات التاريخ، وبما قبل الكتابة خصوصا. على حين أن ضمير المتكلم شكل سردي متطور، وقد تولد، غالبا، عن رغبة السارد في الكشف عما في طيات نفسه للمتلقي؛ عن تطلُع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليُلِمَ عليها الناس.

ولقد نفترض أن ضمير المتكلم تولدت نشأته عن السيَر الذاتية، أي عن شكل سردي ذاتي له صلة وُثْقَى بالواقع التاريخي؛ ثم لم يزل هذا الشكل

يتطور ويستأثر بنفسه حتى اغتدى يسرد الأحداث السردية الأدبية الخالصة؛ أي يبني عالَما قائما على بنات الخيال، كما كان نشأ ضمير الغائب عن الواقع التاريخي، فحكاه أولا، ثم حاكاه آخرا.

ويرى بارط أيضا في ضمير المتكلم أنه أقلُ روائية (Moins romanesque) من ضمير الغائب. ونحن نتفق معه على ذلك إذا قصرناه على اعتبار أولية الأمر في ضمير الغائب، ولصوقه بالشكل السردي البدائي. وأما إذا كان يريد إلى أن ضمير المتكلم لا يمتلك من القدرة والكفاءة، والرشاقة والطلاقة، ما يسمح له بسرد أحداث الرواية وحكّيِها فإنا لا نتفق معه. أرأيت أن لهذا الضمير قدرة لطيفة على سرّد الأحداث بحكم قابليته للذوَبان والتلاشي في سائر المكوِنات السردية؛ بينما ضمير الغائب يظل خارجيا، بعيدا، كأنه محايد، أو كأنه غائب عن الحاضر.

فكأن ضمير الغائب مُدّبِر، متجه نحو الماضي البعيد، فهو طوليٌ بسيط الاتِجاه، مفتوحٌ إلى الوراء. وكأن ضمير المتكلم مُقْبِل، متجه نحو الحاضر، أو الماضي القريب؛ فهو دائري، أو حلزونيٌ مغْلَق، معقَد إلى حد بعيد. وكأن ضمير المخاطب - وقبل أن نعمد إلى معالجة شأنه في هذه المقالة - حاضر شاخص؛ وقد يتوجه شيئا ما نحو الماضي القريب، وشيئا ما نحو المستقبل القريب. فهو يتصف، في تصورنا هذا، بالطولية من حيث التِفاتُه إلى الوراء، وبالدائرية، أو الحلَزونية، من حيث انطواؤُهُ على ذاته؛ وبالامتدادية المستقبلية، من حيثُ تطلُعُه إلى نحو الأمام... فهو، إذن، ذو قابلية لأنْ تتجاذَبَه جميع الأزمنة؛ مما يجعل السرد به يتحرك في كل الاتِجاهات الحيزية والزمنية والحَدَثية جميعا؛ وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديدَ التعقيد، متراكبا، متواقِعا، متطابقا: كما يمثُلُ ذلك في الرسَمات الثلاث الآتية:



والحق أن استعمال ضمير المتكلم نشأ متواكبا مع ازدهار أدب السيرة الذاتية؛ فكأنه امتداد لها، أو كأنها اِمتدادٌ منه. كما نشأ عن ازدهار حركة

التحليل النفسي التي كان تأثيرُها عميقا في الفكر الغربي. إن ضمير المتكلم القريب من الأنا، نشأ، في الغالب، ليتضادَ مع البُعْد التاريخي[28] الذي يجسده ضمير الغائب. ومن أشهر من كان سباقا إلى اِصطناع ضمير المتكلم في فرنسا، بروست (M.Proust) وسيلين (Louis-Ferdinand Celine, 1894-1961) من أجل الارتقاء بالعمل السردي إلى مستوى الشهادة[29].

كما أن كتابة السيرة الذاتية التي تتعامل مع الحميمية الذاتية روَجتْ لهذا الضمير في الانتشار[30]، ولفَتت انتباه النقاد إلى جمالية ضمير المتكلم الذي يمكن استعماله في مواقف لا يمكن أن يُستعمَلَ فيها ضمير الغائب.

3. ضمير المخاطب:

وإنما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى صِنْوَيْه؛ لأنا نعتقد أنه الأقلُ ورودا أولا، ثم الأحدثُ نشأة آخِرا، في الكتابات السردية المعاصرة. وممن اشتهر باستعماله، بتألق، في فرنسا، وربما في العالم كله، الروائي الفرنسي ميشال بيطور (M/Butor) في روايته الشهيرة «العدول»، أو «التحوير». ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون «ضمير الشخص الثاني» (Pronom de la deusième personne)، على غرار ما جاء في مصطلحات نُحَاتهم. وقد كنا انتقدنا مثل هذه المصطلحات النحوية في لغتهم، وأنها لا تُفضي إلى غَناء.

وكأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم؛ فإذا لا هو يُحيل على خارج قطعا، ولا هو يُحيل على داخل حتما؛ ولكنه يقع بينَ بينَ: يتنازعه الغياب المجسَد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشُهوديُ الماثلُ في ضمير المتكلم.

ويمكن أن نلاحظَ أن السارد في ألف ليلة وليلة، مثلا، كان ربما اصطنع الضمائر الثلاثة في موقف واحد، كما لم يُعجزْه إدماج ضمير المخاطب في التبادل الضمائري عبر الخطاب السردي؛ كما يمثُلُ ذلك في هذا النص القصير الذي يجسد وقائع علاقة بين الحطاب والصبية المختطَفة والعفريت جرجريس، في حكاية حمال بغداد:

«رفسْتُ القبة رفْسا قويا. وقالت لي المرأة: إن العفريت قد وصل إلينا. أمَا حذرتك من هذا؟ والله قد آذيتني. ولكن انج بنفسك؛ واطلع من المكان الذي جئتَ منه. فمن شدة خوفي، نسيت نعلي وفأسي. فلما طلعت

درجتين التفتُ إليهما فرأيت الأرض قد انشقت، وطلع منها عفريت ذو منظر بشع؛ وقال: ما هذه الزعجة التي أرعشتِني بها؟ فما مصيبتُك؟»[31].

إن الأداة الحوارية هنا (قالت، قال...) ليست موظَفة تحت شكل حواري صارم؛ بمقدار ما نراها تَرِدُ توطئة للانتقال من ضمير إلى ضمير آخر. ولو كانت موظَفة للحوار بمعناه التقليدي لكانت وردت تحت شكل حوار حقيقي يقوم على تبادل الكلام في جمل قِصار... لكن الكلام، هنا، يتخذ شكل خطاب سردي حقيقي تحت شكل هذه الأداة.

ويمكن أن نلاحظ، من خلال هذا النص السردي القصير، أن ضمير الغائب وما في حكمه (قالت ـ وصل ـ انشقت ـ وطلع ـ وقال) تكرر خمس مرات فقط؛ بينما نجد ضمير المتكلم وما في حكمه، يتكرر زهاء ثلاث عشرة مرة (رفست ـ حذرت ـ لي ـ إلينا ـ آذيتني ـ خوفي ـ نسيت ـ نعلي ـ وفأسي ـ طلعت ـ التفت ـ فرأيت ـ أرعشتني)؛ على حين أن ضمير المخاطب وما في حكمه، وهو المعنِيُ بالاِهتمام في هذه الفِقرة، نُلْفيه يتكرر ثماني مرات (حذرتكِ ـ آذيتِني ـ انج ـ بنفسك ـ اطلعْ ـ جئتَ ـ أرعشْتِني ـ فما مصيبتُك؟).

وإذن، فضمير المخاطب ليس جديدا استعمالُه في تاريخ السرد الإنساني؛ وإنما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا، ومكانة متميزة، في الكتابة السردية؛ فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السرد الفني الجديد، بكل ما في هذا الجديد من طرافة وتفرُد.

ونجد فرانسوازغيون (Françoise Van Roussum-Guon) تعقد حديثا تتناول فيه، عرَضا، تاريخ استعمال ضمير المخاطب في الرواية، فتزعم بحكم فرنسيتها، وبحكم أن كل «فتاة بأبيها معجبة»، كما تقول العرب: أن بالزاك هو الذي كان أسبقَ إلى استعمال هذا الضمير في روايته «الزنبقة في الوادي»(Le lys dans la vallée) . وتأتي الكاتبة بنص قصير، من رواية بالزاك، لتستشهدَ به على ذلك[32].

ونحن نزعم أن النص الذي استشهدنا به من ألف ليلة وليلة ربما كان أقدر على تمثيل الفكرة التي نود إثباتها في الذهن، في هذا المقام.

وإذن،، فلنقررّ، تارة أخرى، بأن العرب هم الذين سبقوا، وإلى أن يثبت العكس، إلى هذا الشكل السردي في سيَرهم، وفي ألف ليلة وليلتِهم؛

فاصطنعوا ضمير المخاطب حين كانت الحاجة السردية تدعو إليه، ومن دون هذا التهويل الذي يصاحب به الناس ذِكْرَ ميشال بيطور على أنه المبتكر لاستعمال هذا الضمير.

وإذا سلمنا بأن استعمال ضمير المتكلم يمكن ملاحظته، هنا وهناك، من الأعمال السردية العالمية، ومنها الأعمال السردية العربية القديمة، مجسَدة، خصوصا، في ألف ليلة وليلة حيث إن شهرزاد كثيرا ما كانت تُحيل الشريطَ إلى إحدى شخصياتها لتشرع في الحكْيِ بنفسها؛ لتستعمل، أثناء ذلك، ضمير المتكلم الدال على الحميمية السردية، وعلى تعْرِيَة الذات، وعلى تطلُع باد إلى تقديم الحكاية في شكل يتوغل بها إلى أعماق نفس الشخصية الراوية: (الليالي الحادية عشرة، والثانية عشرة، والثالثة عشرة، إلى الثامنة عشرة، مثلا...). فإن استعمال ضمير المخاطب لم يتخذ له شكلا معلَنا للسرد على غرار صِنْوِيْه (ضميرَيِ الغائبِ، والمتكلم) إلا ما كنا مثّلْنا به من بعض نصوص ألف ليلة وليلة؛ وقد ورد، في حقيقة الأمر، عرَضا (والذي حملَنا على الاستشهاد به ما رأينا فرانسواز غيون تأتيه من استشهادها بكتابات بالزاكية زعمت أنها هي التي كانت طلائعَ لاِستعمال ضمير المخاطب في السرد العالمي، ولم تكن، في حقيقة الأمر، قط إلا غير ذلك)..؛ فذلك، ذلك.

وإذن، فربما كان الروائي الفرنسي ميشال بيطور هو أول من استخدم ضمير المخاطب، بمنهجية، في حدود ما بلَغْناه من المعرفة (مع ضرورة اعتبار ما كنا نبهنا إليه منذ قليل)، عوضا عن أحد صنويّه؛ واشتهر به، خصوصا، في روايته «العدول» (La modification)؛ فأثبت أن ضمير المخاطب قادر على أن يكون ندا عنيدا، وغريما شديدا، لضميرَيِ الغائب والمتكلم معا. بل كان لا يزال يزعم في تصريحاته وأحاديثه للصحافة الأدبية:

«إن ضمير المخاطب، أو «الأنت»، يتيح لي أن أصفَ وضْع الشخصية؛ كما يتيح لي وصْف الكيفية التي تولَدُ اللغة فيها»[33].

فكأن «أنت» جاءِ لِفَك العقدة النفسية، وربما النرجسية، الماثلة، أساسا، في «أنا». ففي «أنت»، إذن، خلاص لـ «أنا»، من منظور بيطور على الأقل. بينما نعتقد، نحن، أن «أنت» لا يستطيع، مع ذلك، إبعاد شبح «الأنا» من الشريط السردي. بل لعله لم يزدْه إلا مثولا وبروزا؛ فكأنه ترجمة له من

جنس لغته؛ أو كأنه هو الماثلُ والحاضر والشاخص، ولكن بواسطة معادل لغوي آخر. وكأن المسألة، لدينا، لا تعدو كونَها لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت أشكالها. فسواء علينا أأَصطنع السارد البارع «ذهبَ»، أم «ذهبْتُ»، أم «ذهبَتَ»: فكأن النتيجة واحدة؛ وهي تلك الماثلة في توقيع حدث سردي يتمثل في حدوث الذهاب ـ الأبيض على كل حال ـ في لحظة من لحظات السرد. أما ما وراء ذلك فمجرد تفاصيل وتحذلق؛ فالسرد واحد، والأشكال شتى.

وإذن، فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني، بالضرورة، أنه وسيطٌ، وحتما، وعلى الحقيقة واليقين، بين ضميرَيِ الغائب والمتكلم؛ بل إن وظيفته سردية أساسا. وهو في كل الأطوار والأحوال، يوقع حدثا سرديا بعينه؛ ولا ينبغي له أن يستأثر بكل هذه الخصائص الفنية التي يزعمها له بيطور، وأصحاب بيطور. فسواء علينا أقال قائل:

- خرج التاجر، ولم يعد؛ أم قال:

- خرجْتُ ولم أعد (التاجر يندس في الضميرين الاثنين بحكم الوظيفة النحوية)؛ أم قال:

- خرجْتَ ولم تعُدْ (التاجر يندس في الضميرين الاثنين بحكم الوظيفة النحوية للكرم)؛ ففي الأطوار الثلاثة وقع:

1 ـ الإعلانُ عن خروج التاجر؛

2 ـ الإخبارُ بعدم عودته؛

3 ـ إبلاغُ المتلقي بوقوع الخروج في زمن ماض.

إنا ما دمنا نعتقد أن الشخصية ليست إلا كائنا من ورق، وهي كذلك حقا، وأن كل ما يُسنَدُ إليها، أو يتمحض لها، أو يدور من حولها مجرد أحداث بيضاء، أو أحداث من ورق أيضا؛ فإن استعمال ضمير بعينه يغتدي مجرد اختيار شكلي لشريط السرد، ومجرد تنويع في إجراء اللعبة السردية من حيث تظل الأُحدوثةُ المسرودةُ هي هي.

وكل ما في الأمر أن ضمير المخاطب ربما ظاهر الساردَ على توظيف الزمن الراهن، وربما الزمن المستقبل أيضا. لكن هذه الإجرائية نفسَها لا تتمنع على صِنْوتيْها؛ فقول ميشال بيطور، مثلا، في بعض روايته: «العدول»: «وحين ستستيقظ، بعد غد، الأحد صباحا، زهاء الساعة التاسعة، وأنت

في الطابق الرابع من السادس والخمسين عن طريق «مونطي دلا فارينا» (Monte della Farina): ستتوهج الشمس عبر تفاريج النوافذ. وأما الأصوات التي ستسمعها فلن تكون إلا إيطالية»[34]: يمكن تحويله إلى ضمير الغائب دون أن تصيبه مصيبة، أو تُلم عليه كارثة تمحقه مِن على الأرض:

«وحين سيستيقظ، بعد غد، الأحد صباحا، زهاء الساعة التاسعة؛ وهو في الطابق الرابع من السادس والخمسين عن طريق «مونطي دلا فارينا»: ستتوهج الشمس عبر تفاريج النوافذ. وأما الأصوات التي سيسمعها فلن تكون إلا إيطالية».

فبأي شيء يختلف النص الأول عن الآخر، والآخر عن الأول؛ إذا استثنينا أوائل بعض الأفعال المسندة إلى الشخصية؟ وماذا عسى أن يُضيفَ ضمير المخاطب، فيحتمل أكثر مما يحتمل ضمير الغائب؟ بل إن ضمير المخاطب يجعل الساردَ مرتبطا أشد الارتباط بالشخصية الروائية، ملازما لها، ملتصقا بها، مزعجا إياها؛ فلا يذرُ لها أي حيز من حرية الحركة، وحرية التصرف. بينما ضمير الغائب يجعل شيئا من الفارق الزمني، والفارق الحيزي أيضا، بين الكاتب والحدث الذي يسرده ساردُهُ، بينه وبين الشخصية التي يلاعبها، ويحركها؛ فيلذ السرْدُ ويحلَوْلِي.

وإذن، فنحن لا نتفق مع ميشال بيطور في ذهابه إلى أن «الأنت» أقدر الضمائر على تمثل العالَم والوعي، وجعْلِهما يمثُلان في الذهن معا، وفي لحظة واحدة. كما لأن الأشياء، في رأيه، بفضل استعمال ضمير المخاطب، لا تنحل، كما يقول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) في معرض حديثه عن هيسرل (Edmund Husserl, 1859-1938)، في ضمير الوعي[35]؛ وذلك بحكم أن البُعد الذي يقتضيه «الأنت» يتيح وصْفَهما، بما هما من الأشياء[36].

وإنا لا ندري، وإن كنا دارين، ما يمنع أي ضمير من احتواء العالم والوعي وجعلهما يمثُلان معا في الذهن، وفي لحظة واحدة؟ إن «الأنت» ليس معجزة سردية؛ وإنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية؛ وإن وُظفَ في مجال السرد فلن يخترقَ السقْفَ مَضاء، ولن يبلغ الجبال طولا!

إن إيثار «الأنت» على «الأنا» و«الهو» قد يعني جمالية سردية، وطرافة في الحكْيِ؛ لكنه لا يعني، من منظورنا، إضافة دلالية حقيقية، ولا أنه يكون

أقدرَ على تمثل الأشياءِ من صِنويِّه.

وما يذهب إليه ميشال بيطور، وتُشايِعُهُ عليه الناقدة الفرنسية فرانسواز غيون حين كتبت عن رواية «العدول»: من أن «الأنت» يتيح وصْفَ الوعْيِ حالَ اتِخاذه وضْعا معينا؛ كما يُتيح أيضا وصْفَ استعادة الوعي، من لدن الشخصية نفسِها، لهذا الوضع[37] لا نحسبه يحمل جديدا من الرأي حقيقيا، وحكما جادا لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؛ ذلك بأن قولَنا:

وحين سيستيقظ، بعد غد، الأحد صباحا، زهاء الساعة التاسعة، وهو في الطابق الرابع (...) تتوهج الشمس عبر تفاريج النوافذ(...): يعني:

في الحال الأولى: أن السارد يُخبر شخصيته بحدوث حدث بعد الغد صباحا، وأنها لدى استيقاظها سيتصادف ذلك مع فيضان أشعة الشمس عليها عبْرَ خَصَاصِ نوافذ غرفتها.

فالسارد إنما يصف في الحقيقة وعْيَ نفسِه، لا استعادةَ وعْيِ الشخصية التي نُلفيها، هنا، آلة مسخَرة لا حول لها ولا طول؛ فهي تأتمر أمرَ الكاتب ولا تعصيه. وهي، هنا، على وجه الخصوص فاقدة للوعي الذي هو المعرفة، أو العلْم، حيث لا تعلم أنها ما ذا سيكون من أمرها بعد غد الأحد صباحا لولا إخبارُ السارد إياها بذلك إخبارا مُسْبقا.

وفي الحال الأخرى: يُخبر السارد متلقيه بأنه سيَحدث لشخصيته كيت وكيت من الأمر... حيث إنا نصطدم بوجود فارق زمني في هذه الحال؛ ولكنا لا نلاحظ اختلافا في الوعي الذي هو في حقيقته وعْي الكاتب، لا وعي الشخصية العدمية؛ لأنه في الحال الأولى يُخبرها، ويحملها على أن تتحرك وتنشط، وفي الحال الأخرى يُخبر عنها، ويُخبر عما حملها على الفعل... فهو، إذن، المتحكم والمنشط والواعي في الحالين الاثنتيْن، لا الشخصية التي هي مجرد كائن من ورق.

ولعل الأغرب في كل ذلك أنا نجد ميشال بيطور يتبع في هذه اللقطة السردية خاصة طريقة السرد من الوراء؛ وهي الطريقة التقليدية التي تجعل الكاتب أعلم بالضرورة من شخصياته، وإلا فما بالنا نلفيه هو الذي يُخبر شخصيته بما ستفعل، وبما سيقع لها في الغيب الغائب، وفي السراب الخائب؟

ذلك، أن ما كنا قررناه، لدى بداية الحديث، عن استعمال ضمير المخاطب

لا ينبغي له أن يؤوَلَ على أنه مناقض لِما قررناه حوله آخرا؛ وأنه لم يكن من باب قول عمرو بن الأهتم: «رضِيتُ فقلت أحسن ما علمت، وغضِبت فقلت أسوأ ما علمت؛ وما كذبت في الأولى، ولقد صدقّتُ في الثانية»؛ ولكنه كان من باب أن الحديث كان هناك عن جمالية الشكل السردي، ومن باب إيثارنا لكل جديد، ومن باب التطلع، إذن، إلى الترحيب بالاجتهاد والخروج عن المألوف في الفن في صورته الأرقى.

على حين أنّا، لدى نهاية الحديث، كان شأننا منصرفا إلى الجانب المعرفي، وإلى البعد الدلالي لضمير المخاطب الذي زعم بيطور حوله المزاعم، وذهب فيه المذاهب؛ فلم يعترض عليه أحد، فيما قرأناه نحن على الأقل من كتابات؛ ولم يحاولْ أن يحلله من غير وجهة نظره؛ فجئنا نحن إلى كل ذلك فحاولنا الإعمالَ فيه بالمعاول... ولعل ذلك أن يحمل القارئَ على شيء من القلق المعرفي، والوقوف موقف الحذر أو الشك، في اعتبار ضمير المخاطب، الذي تعصب له بيطور تعصبا شديدا، أمثل في السرد الروائي بالضرورة، من صنْويْه.

إن المُراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية. فلْيستعملْ من يشاء منها ما شاء، متى شاء؛ فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفافَ؛ كما لن يستطيعَ الغَضَّ من تلك الكتابة إذا كانت تشرئِبُ نحو الآفاق العليا.

7 علاقـــة الـســرد بالـزمــن

أولا: المفهوم العـامّ للـزمـن

الزمن؛ هذا الشبح الوهمي الَمخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرت بنا النوى؛ بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبَسها. فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهْره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا. فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا، ومُقاما وتَظعانا، وصبِا وشيخوخة؛ دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني. إن الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصَى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيلٌ. كما تراه موكَلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهارٌ، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف. وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجرَدة، ولا بعين المجهر أيضا؛ ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا.

ذلك، وإن «اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات؛ وكذلك المُدة؛ إلا أن أقصر المدة، أطول من أقصر الزمان»[1].

«إن الرواية هي فن الزمن؛ مثلُها مثل الموسيقا؛ وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش»

(لو سينق)

والحق أن المعجميين العرب يختلفون اختلافا شديدا في تحديد مدى الزمن، بحيث منهم من يجعله دالا على الإبّان فيقفه على زمن الحر، أو زمن البرد؛ فغايته، في مثل هذا الإطلاق، لا تكاد تجاوز الشهرين الاثنين. ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يجعل الدهرَ مرادفا له. ولكنهم في معظمهم يجنحون به لأقصر مدى من الدهر[2].

ويبدو أن لفظ الزمان مشتق معناه من «الأَزْمَنَة» بمعنى الإقامة؛ «ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه. يقال: رجل زمِنٌ، وقوم زمْنى»[3].

وتعني الإقامة: المكث والبقاء والبطء جميعا؛ فكأن الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ؛ أي كأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العدم إلى وجود حِيني أو زمني يسجل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة، وديمومتها السرمدية.

والزمن، أو الزمان (أو Le temps بالفرنسية، أو: Time بالإنجليزية، أو: Tempus باللاتينية، أو: Tempo بالإيطالية...) هو في التصور الفلسفي، ولدى أفلاطون (Platon, 427- 348 av.J.C.) تحديدا كل «مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق»[4].

بينما الزمن في تمثل أندري لالاند (A.Lalande)، «متصوَرٌ على أنه ضرْبٌ من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر»[5].

على حين أن غيو (Guyau) ينظر إلى الزمن على أنه «لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بُعْدٌ واحد: هو الطول»[6].

وقد يتضح مفهوم الزمن الفلسفي أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدي «هو كل ما يمضي، بالتعارض مع كل ما يبقى»[7]؛ إذ «السرمدية لا توجد بحذافيرها في الزمن، بينما الزمن يوجد فيها»[8].

وعرفه الأشاعرة بأنه «متجدد معلوم، يُقدَر به متجددِ آخر موهوم»[9].

وقد لاحظنا أن الزمن لم يذكر في القرءان العظيم من حيث ذكر الدهر مرتين اثنتين.

والزمن مظهر وهمي يُزَمِّنِ الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسيجين يعايشنا في كل لحظة من

حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نُحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له؛ وإنما نتوهم، أو نتحقق، أننا نراه في غيرنا مجسَدا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، واتّباس جِلّده...

كما نرى أثر مرور الزمن، وثقله، وفعله، ونشاطه في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلَى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدد، وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن؛ وفيما لايُحصَى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تَحُول من حال إلى حال، ومن طور إلى طور، ومن مظهر إلى مظهر آخر.

فالزمن، إذن، مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.

وقد يكون الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها؛ مما يذر الباب شارِعا لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف؛ ولكل مفكر وما يتمثل له من تحديد... ولعل ذلك هو الذي حمل باسكال على الذهاب إلى أنه «من المستحيل، ومن غير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزمن»[10].

ويبدو أن اللغة البشرية لا تبرح عاجزة عن عكس مفهوم الزمن حين إرادة الدلالة عليه بشيء عال من الدقة والصرامة؛ فكأن اللغة يُرضيها أن تتحدث عن هذا الزمن في المستوى التقريبي، تاركة المبادرةَ لآلات القياس الزمنية الجديدة التي تحاول الدلالة عليه.

غير أن هذا الخيط الوهمي لم يمنع الإنسان من أن يتمثله تمثلا ما، ثم يقطعه تقطيعا، ثم يجزئه تجزيئا؛ فيذهب في الدنو في تقطيعه، والعلو في تَعداده إلى أقصى الحدود الممكنة. فبعد أن لم تكن اللغة القديمة لا تكاد تعرف إلا تصورات عامة، أو تقريبية لهذه الأقْيِسَة الزمنية كالدهر، والقرن، والحين، والحول، والفصل، والأسبوع، واليوم، والساعة، والدقيقة... استطاعت أن تتطور بتطور التفكير الإنساني بالدنو والعلو في تطوير القدرة

الزمنية على مسايرة الأشياء ومواكبتها ومعايشتها لحظة لحظة، ودهرا دهرا، على حد سواء: فإذا أجزاءُ المائة، وإذا الأعشار، وإذا الثواني إذا انصرف الوهم إلى الحد الأدنى من القياس الزمني؛ وإذا الملايين، والملايير إذا انصرف الوهم إلى الحد الأعلى منه.

إن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار؛ فإذا لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها، وقّفٌ عليها؛ مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمحض للحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل. وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء؛ إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما: هما الماضي والمستقبل.

وقد ظاهر العلماءَ على تصور النظام الزمني ربْطُهم إياه بالحيز؛ فإذا هم لا يرون أي وضع حيزي إلا مصبوبا في وضع زمني(11) كدَوَران آلة من الآلات، أو محرك من المحركات؛ فإن الحركة تدل على الزمن، وتنظرف فيه؛ إذ يستحيل حدوث أي حركة أو أي تحريك خارج إطار النظام الزمني المتسلط.

ذلك، وإنا تأملنا أمر هذا الزمن ـ قبل معالجة الزمن السردي ـ فألفينا الناس لايتفقون من حوله: لا من حيث تعريفه، ولا من حيث، نتيجة لذلك، تصوُرُه؛ فألفينا كل فيلسوف يخضعه لطبيعة المذهب الفلسفي الذي يروج له، وينضَح عنه. ويعني ذلك أن الاجتهاد في بلورة هذا المفهوم مفتوح إلى يوم القيامة؛ وأن كل من فكر فيه، وتعامل معه بعمق، له الحق، كلُ الحق، في أن يتصوره على النحو الذي لم يسبق للسابقين أن تصوروه، ولا للاحقين أن يتصوروه.

ونحن قد ألمنا ببعض ما كتب الفلاسفة فلم تقنعنا تلك الكتابات، لأنها لم تتناول كل ما نريد أن نتصورَه نحن عن الزمن، وما نتصور نحن به الزمن، وما نتمثل عليه نحن هذا الزمن؛ مما يحملنا، هنا والآن، على تقرير رأينا فيه.

فالزمان لدينا أنواع مختلفة:

أولُها: الزمن المتواصل:

والزمن المتصل هو غير الزمن المتواصل؛ وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور... على حين أن الزمن المتواصل يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف؛ ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل.

ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن: «الزمن الكوني» أيضا؛ إذ إنه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكون العالم، وامتداد عمره، وانتهاء مساره حتما إلى الفناء.

فكأنه الزمن الأكبر الذي يظرف الأحياء والأشياء، وما عداه مجزَّآتٌ منه، وشظايا منفصلة عنه. وهو زمن طوليٌّ متواصل أبدي؛ ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء.

وثانيها: الزمن المتعاقب:

وهذا الزمن دائريٌّ لا طولي؛ ولعله أن يدورَ من حول نفسه؛ بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجُه طوليا فإنه، في حقيقته، دائريٌّ مغلق. وهو تعاقبيٌّ في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضَه، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع، ولا تنقطع؛ مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة؛ مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة، وممرِّرا لمساره المجسَد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى.

ومثل هذا الزمن، في تصورنا، لا يتقدم ولا يتأخر، وإنما يدور حول نفسه، في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته، على وجه الدهر.

وثالثها: الزمن المنقطع، أو المتشظي؛ وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين، أو حدث معين؛ حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف؛ مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، ومُدَد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطرمة.

ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا؛ فهو زمان طوليٌّ، لكنه متصف، بالإضافة إلى ذلك، بالانقطاعية لا بالتعاقبية.

ورابعها: الزمن الغائب؛ وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكوّن الوعي بالزمن (الجنين- الرضيع) والصبي

أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العَلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا؛ حيث إن الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال «أمس» وهو يريد «الغد»، وربما قال «الغد» وهو إنما يريد «الأمس» كما لا يعرف في هذه السن المبكرة كبير شيء عن الاتجاهات بحيث لا يميز بين اليمين واليسار قبل الخامسة... وهذا مدروس معروف لدى العلماء.

وخامسها: الزمن الذاتي:

وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه أيضا «الزمن النفسي». وقد نَبِهَ له العرب، وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح الذي نطلقه نحن اليوم عليه، منذ القِدَم؛ كما يفهم ذلك من قول شاعرهم القديم:

نُبِّئتُ أن فتاة كنتُ أخطُبُها عُرقوبُهامثلُ شهرالصومِ في الطولِ

فشهر الصوم، من الوجهة الموضوعية، شهرٌ لا يزيد ساعة واحدة عن أي شهر قمري (بغض الطرّف عن كونه كاملا أو ناقصا)؛ ولكن النهوض بصيامه جعل الشاعر يعتقد، وقصْدا، بأنه أطول من الشهور الأُخَرِ. فكأن زمن هذا الشهر يحمل إضافة زمنية تطيل من مداه، وتُثْقِل من خُطاه.

وإذن، فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسَها، ولكن الذات هي التي حولت العاديَ إلى غير عادي، والقصير إلى طويل؛ كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة، وفترات الانتصار.

وإنما أطلقنا عليه «الزمن الذاتي» لأن الذاتي مناقض للموضوعي؛ ولَما كانت سيرتُه أنه يرى من هذا الزمن على غير ما هو عليه في حقيقته؛ فقد اقتضى أن تكون الذاتية وصْفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي.

وإنا نلاحظ أثناء ذلك:

1 ـ أن الزمن الأكبر متصل الوجود، فهو معدودٌ بصرف النظر عن أننا نعيشه أو لا نعيشه؛ فنحن على جهلنا لما مضى من أزمنة الأولين، وما قبل وجودهم؛ فنحن نسلم بوجودها إما على سبيل السرود التاريخية، وإما على سبيل الاعتراف القسري بالظاهرة الزمنية؛ وذلك على الرغم من عدم وعينا إياها.

2 ـ أن الزمن الذي نصِفُه نحن بالأصغر، أو الزمن المتعاقب، وهو الماثلُ، خصوصا، في دوّرات الفصول؛ هو حلزوني الشكل بحيث لا يلتقي في

مساره على الرغم من أنه لا يأتي بشيء جديد، على مستويَي الزمن والحيز معا، ولكنه يكرر نفسه برتابة.

3 ـ أن الزمن من حيث هو، وبغض الطرْف عن دائريته أو طوليته، لا يلتقي أبدا؛ ولا يعود إلى الوراء أبدا. وهذا أمر معلوم لدى الناس.

4 ـ أن الزمن الذي أطلقنا عليه نحن مصطلح «الزمن الغائب» يتقطع في المظهر الأصغر له؛ ولكنه هو أيضا لا يلتقي أبدا. فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة تلقاء الأمام.

5 ـ أن الزمن، في كل أطواره، موضوعي في ذاته؛ وإنما صورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية.

6 ـ أن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة، لا يُدرَك بوجه صريح في نفسه (لا يُرى، ولا يُسمع، ولا يُشَم، ولا يُلمَس)؛ ولكنه يُدرَك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء. فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما، وعلى هون ما أيضا.

ويظل الزمن من أفلاطون (Platon,427- 348 av.J.C) إلى أرسطوطاليس (Aristote,384-322 av.J.C.)، ومن كانْت (Emmanuel Kant, 1724-1804) إلى برجسون (Henri Bergson, 1859-1941)، ومن هيسرل (Edmund Husser 1859 - 1938l) إلى ريسل (Bertrand Russell) مظهرا معقدا وملغزا لا يُنتهَى إلى الاتفاق حول ماهيته وطبيعته.

ثانيا: الشبكة الزمنية في السرد الروائي.

يتحدث موريس بلانشو (A.Blanchot) عن بناء الزمن في رواية «البحث عن الزمن المفقود» (A la recherche du temps perdu) لمارسيل بروست(M.Proust) فيقرر بأن هذا الزمن، في هذا العمل، هو عبارة عن لفظ وحيد يقع على أكثر التجارب اختلافا. وهو يتميز حقا بشيء من الأمانة المتيقظة؛ إلا أنه، بما هو متراكب متراكم، يتحول ليشكل حقيقة جديدة تكاد تكون مقدسة[12].

فكأن الزمن خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق؛ غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة؛ فبمقدار ما هي متراكبة، بمقدار ما هي غير مجديَة. وإنما الحدث السردي، الفعل السردي، الأحدوثة

المروية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة، والزينة، واليقظة، والدلالة، والمنفعة؛ فتلتحم، وتَتْبَنى، وتَتْتَسِج؛ فتغتدي عالَما قائما؛ لكنه من إبداع الأدب وإنشائه؛ كما تغتدي حياة عجيبة قشيبة، لكنها من صنع العجائبية.

الزمن نسْجٌ، ينشأ عنه سِحْرٌ، ينشأ عنه عالَم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لُحْمة الحدث، ومِلْح السرْد، وصِنْو الحيز، وقِوام الشخصية.

وقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم؛ فنلفيه مذكورا لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى[13]، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى نقاد الأدب بمعنى؛ وهلم جرا...

وأما نحن فقد حاولنا أن نمنح الزمن مكانة خاصة في كتاباتنا الأخيرة؛ فعممنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفونه على الأعمال السردية وحدها؛ وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعا، وأنه ليس ضرورة أن يظل متجسدا في الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل القرن، والسنة، والشهر... أو في الأزمنة النحوية التي إن كثُرت في النحُوء (جمع نحو) الأجنبية؛ فإنها لا تجاوز في النحو العربي ثلاثة: ماضيا، وحاضرا، ومستقبَلا. فهو يتجسد، في الحقيقة، ومن دون الفزَع إلى الإطلاقات المألوفة الدالة عليه في كثير من المعاني التي تصادفنا في الكتابة مثل الشيخ، والطفل، والعجوز، والصبية؛ ومثل الشجرة، والفسْل... إذ الأسماء، هنا، متلبسة بمعاني الزمنية، ولا تستطيع الإفلات منها؛ بل إن قولنا «العجوز» يجعل ذهنَنا ينصرف إلى أن سن هذه السيدة الطاعنة في العمر عالية؛ وأن زمنها، إذن، في الوجود طويل بعيد الامتداد بحيث لا يمكن أن يقل عن سبعين عاما على الأقل... على حين أننا حين نصطنع لفظ الصبية فإن الدلالة الزمنية، وبناء على سياق الكلام، ينصرف الذهن بها إلى فترة قصيرة، وقد لا ينبغي لها أن تجاوز سن الثامنة عشرة أو نحوها.

وحين ينصرف الشأن إلى الزمن النفسي الذي يزداد طولُه على النفس في حال الشدة والضيق والقلق، ويقل طوله عن مداه الحقيقي على هذه النفس - حتى كأن الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والساعة مجرد لحظة من الزمن - في أحوال السعادة والغَضارة، والمتاع والنعيم، كما سلفت الإشارة

إلى بعض ذلك منذ حين. وقد نَبِه لبعض ذلك المفسرون المسلمون منذ القدم؛ وذلك لدى تأويل قوله تعالى، مثلا، وصْفا ليوم الحشْر ﴿تَعْرُجُ الملائكةُ والرُوحُ إليه في يومٍ كان مقْدارُه خمسين ألف سنة﴾[14]: حيث قال الزمخشري حول هذا الزمن: «(...) إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار، وإما لأنه على الحقيقة كذلك. قيل: فيه خمسون موطنا، كل موطن ألفُ سنة. وما قدْرُ ذلك على المؤمن إلا كما بين الظهر والعصر»[15].

فقول الزمخشري: «وما قدْر ذلك على المؤمن إلا كما بين الظهر والعصر» تأويل نفسي للزمن مثل قوله الآخر: «إما أن يكون استطالة له لشدته على الكفار...».

إن كل ما يزعمه الروائيون، ومن ورائهم النقاد، في الكشف عن الزمن عبر الخطاب الروائي، وتحديد مساره، واختيار مظهر من مظاهره، أو خيط معين من خيوطه، أو نسج محدد من نسوجه؛ يُعَد شيئا تقريبيا لا يرقى إلى التماس الدقة. فالسارد حين يسرد حكاية ما، عبر نص روائي ما، لا يستطيع الاجِتزاء باصطناع زمن معين يتسم بالرتابة والوحدة، بل تراه، شاء أم أبى؛ يُضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة، أو متزامنة متقاربة.

ولنضربْ لذلك مثلا الزمنَ النحوي التقليدي في السرد الروائي؛ فمَن هو هذا السارد الذي يستطيع الاجتزاء باستعمال الماضي وحده؛ وذلك على الرغم من أن معظم الروائيين التقليديين كان قُصاراهُم الحكْيَ بواسطة هذا الزمن، أساسا...؟

ويعتقد النقاد الروائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة:

1 ـ زمن الحكاية، أو الزمن المحكي (وهي زمنية تتمحض للعالم الروائي المنشَإ).

2 ـ زمن الكتابة ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما؛ فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعل الكتابة، وإفراغ النص السردي على القرطاس؛ إذ إفراغ هذا النص على القرطاس لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي، الشفوي، على الآذان المتلقيَة. ويرى طودوروف بأن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص.

3 ـ زمن القراءة؛ وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي[16].

ونحاول، فيما يلي، تحليل هذه المسألة الزمنية.

1 . علاقة الزمن بالحدث:

إن الحدث، من حيث هو، يجب أن يتسم بالزمنية؛ والزمن، من حيث هو، يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها. وإذا كان الروائيون الجُدُد يرفضون، بإصرار، تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات، في أي عمل من الأعمال السردية؛ فإنهم لا يستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن والتنكب عن سبيله فإنها واقعة تحت وطأته. فالزمن، إذن، ضرْبٌ من التاريخ. والتاريخ هو أيضا في حقيقته ضرْب من الزمن. فهما متداخلان، بل هما شيء واحد. يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحت، وحدث تاريخي يُزْعَم له أنه يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكية، تستمد حبالها المعقدة من الإنسان وحياته، وصراعه وإصراره.

وأيا كان الشأن، فإن زمن الحكاية الذي اتخذنا منه عنوانا فرعيا لهذه الفقرة هو تلك اللحظة التي تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي.

وعلى أن زمن الحكْيِ لا يمثل بالضرورة كل المراحل الزمنية السابقة له؛ فزمن الحكاية هو اللحظة المتبلورة الـمُتَحَصْحِصَة من الزمن، أو اللحظة المصفاة من أمشاج غامضة، مضبَبة، متسمة بأقصى أضرب الضبابية؛ وذلك ما نطلق عليه نحن: «زمن المخاض الإبداعي».

2 . زمن المخاض الإبداعي:

إن ما نطلق عليه زمن المخاض السردي، هو تلك اللحظة المضببة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري حيث لا يكون السارد هو نفسه متمكنا من هذا المولود الخيالي الجديد؛ وإنما تراه هو أيضا يبحث عنه في المُخيلة الخلفية، أو الخيال الشموس وهو يكتب، أو وهو يهم بالكتابة؛ فتراه يحاول ضبط الصورة الفكرية عبر حيز خام، وزمن خام، أو عبر حالتين

مُفَلِتَتيَن من طغيان الزمن، وتسلط الحيز جميعا.

ومثل هذه الحال لا يمكن لأي إبداع أن يند عنها، أو يُفلت منها؛ إذْ لايمكن للإبداع أن يرى النور فوق القرطاس بواسطة قلم دون أن يكون قد مر بمرحلة «المخاض الإبداعي». وهذه الحال تلزم الشعراء كما تلزم الكتاب. ولكن هذه اللحظة «المخاضية» لا ترقى إلى مستوى الزمن الكامل... هي لحظات متقطعة تصاحب بلورة النص المزمع على كتابته، عبر المخيلة، أو القريحة.

إنه لا ينبغي التفكير في مرحلة «زمن الحكاية»، وهي اللحظة التي تولد فيها الكتابة، إذا صح مثل هذا الإطلاق، إلا بعد التفكير في زمن «المخاض الإبداعي». وهذه المرحلة الزمنية لا تقل أهمية عن تاليتها؛ إذ كانت هي التي تتحكم في نوع الوليد الجديد (الخطاب الأدبي)، وجنسه (قصة، أو رواية، أو شعر، أو أي جنس أدبي آخر)، وصفته (مظهره الجمالي)، وهلم جرا. فلحظة الحكاية هي مجرد «نتيجة زمنية» لمقدمة زمنية أخرى؛ هي الفاعلة بحق. بينما نُلفي لحظة الحكاية مجرد حالة متفاعلة تتقبل التسلط الخلفي، وتخضع لطبيعة عطائه.

ويمكن أن نتجاهل لحظة «المخاض الإبداعي» إذا رضينا بأن نستقبل الوليد الجديد دون الاكتراث بأمر أمه التي كابدت وعانت قبل وضْعه. فالوليد القائم تحت قبضة الوجود مجرد نتيجة مادية لعملية سابقة متسمة بالصعوبة والمعاناة والشك والتردد. فما كل ما ينهال على شريط الخيال يرتضيه التفكير الذي يصفيه ويغربله بقساوة؛ بحيث إن الذي يرفضه، أكثر من الذي يتقبل منه.

إن الحكاية لا تتجسد ناضجة مستوية، وواضحة متبلورة، في شريط الذاكرة الناطقة (المَلَكة المُمْلِية)، إلا بعد مرورها بشبكة من المراحل قد تتعدد وتطول، وقد تتعدد وتقصر؛ وهي في الحالين متجسدة في عالم المُخيلة الخلفية التي تمد الملَكة المّملية؛ وهي مرحلة نهائية تستوي فيها صورة القصة أو الحكاية، عبر الرواية؛ وهو ما يطلق عليه طودوروف وديكرو: «زمن الحكاية».

ويذهب بورنوف وويلي(Bourneuf et Ouellet) إلى أن أزمنة الحكْي تمثُل في ثلاثة:

1 ـ زمن المغامرة، أو زمن الحكاية؛
2 ـ زمن الكتابة؛
3 ـ زمن القراءة[17] .

ويمكن أن نطلق عليه أيضا زمن التلقي؛ وهو زمن يأتي، في نهاية المطاف، مميزا لسلسلة من المراحل الزمنية التي لا تزيد، في حقيقتها، عن اللحظات. ويتميز هذا الزمن بالطول، والراحة، والتجدد بتجدد الأحوال والأشخاص؛ فهو زمن ذو صفة تعددية؛ على حين أن الأزمنة الثلاثة الأخرى، ذات صفة أحادية؛ لأن التخيل حول موضوع واحد هو عملية لا يجوز أن يشترك فيها اثنان؛ وإلا خرج العمل الإبداعي مضحكا عابثا مضطربا إلى حد الفساد.

ودعْ عنك ما يردده الفولكلوريون من جماعية الإبداع الشعبي (مثل ألف ليلة وليلة...) حيث إننا نتصور أن معظم الأعمال الشعبية أبدعها مبدع واحد أساسا؛ وإنما التغيير جاءها من بعض إضافات الرواة بالتهذيب... إن مثل هذا التهذيب إن وقع، في مستوى ما من الحكاية المسرودة، لا يعني جماعية التأليف... لأن البنية العامة للعمل الأدبي الشعبي بناها في الأصل مبدع واحد.

ونحن لا نتفق مع طودوروف فيما ذهب إليه من تلاقي زمنَيِ الكتابة والقراءة، إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءةَ الناشئةَ عن متابعة السارد نفسه لأسطاره وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة... أرأيت أن الكتابة عملية منفصلة، في كل الأحوال العادية، عن عملية القراءة؛ فإنما السارد يكتب إبداعه... ثم قد يراجعه. ثم قد يذَرُه زمنا ما يختمر. ثم قد يأذن في إذاعته بين القراء. ثم قد يظل الإبداع، كما هو الشأن في بعض بلدان العالم الثالث، عشر ة أعوام في المطبعة قبل أن يُلْفِيَ سبيله إلى القراء؛ أي قبل أن يصل إلى المرحلة الرابعة. فأين، إذن، هذا التلاقي الذي يتحدث عنه طودوروف[18]؟

وتتصف هذه المرحلة، على كل حال، بشيء من الطول والراحة والسكينة؛ إذ نلفي القارئ يقرأ الإبداع بمنتهى الراحة، أو في شيء من المتعة... وفي كل الأحوال يكون القارئ أكثر راحة من المبدع أو السارد الذي كثيرا ما ينصهر في بوتقة معاناة نفسية حادة.

فالمراحل الثلاث السابقة تمثل المعاناة والمكابدة في الركض وراء الأفكار، والتشمير وراء تزويق الألفاظ، ثم العمّد إلى غربلتها وتصفيتها؛ حتى تستويَ في الذهن أو الخيال بشكل نهائي؛ ليترجمها القلم إلى شكل خطاب أدبي جاهز مستو.

وإذا كانت المراحل الثلاث التي يتم فيها استواء الإبداع من حيث هو: تتسم بالفردانية؛ فإن مرحلة التلقي لا يشترط فيها ذلك؛ فقد يقرأ الإبداعَ الواحدَ الذي دبجه مؤلف واحد، ملايينُ القراء في أمكنة مختلفة، وفي أزمنة مختلفة، وبلغات غير اللغة الأصلية التي كُتب بها الإبداع أصلا؛ إذا ترجم ذلك العمل الأدبي إلى لغات أخرى.

وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه «زمن ما قبل الكتابة»، كما كنا رأينا منذ حين؛ من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية فأدمجناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل.

وإذا كان زمن الكتابة، كتابة الرواية يتزامن مع حركة الكتابة ولا يفتقر إلى كثير من الجهد لبلورته في الأذهان؛ فإن زمن المغامرة أو زمن الحكاية يتفق كثيرٌ من الناس حوله؛ وذلك على أساس أنه زمن سابق على الكتابة حقا[19].

وأما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضْطَمُّ بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة. أما إذا تناول الكاتب موضوعا قديما يسبق زمنَه، أو لحظة كتابته، ظاهريا؛ فذلك ليس حقيقة؛ ذلك بأن الزمن، في تصورنا، هو الكتابة نفسها. والكتابة اِبنة لحظتها، والحكاية اِبنة خيال الكاتب. وما كنا ذكرناه من «المخاض الإبداعي» لا يرقى إلى اللحظة الزمنية المتبلورة الناضجة؛ وإنما هو تخيل مضبب، متقطع، مشوَش، غير مرتَب... إن أي مبدع لا يستطيع أن يعرف ما سيقول قبل لحظة الكتابة بتفصيل؛ فاللغة هي التي تفرض عليه نسجا معينا فيُذعن له.

إن مجرد إيراد اسم لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلا) لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث «بيضاء» يجيء بها الروائي إلى عهده، ليُلبسَها روحَه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لأيديولوجيته، وليجعلَها تعاصره وتزامنه. فلا مدعاة إذن لأنْ

نتخذ من بعض هذا تُكَأَة لزحزحة الزمن، زمن الحكاية المسرود، إلى ما قبل عهد الكاتب؛ إذ إن مثلُ هذا التصور الذي ينطوي، في رأينا، على مغالطة يجب أن يتولد عنه أن كتابة الكاتب الروائي، هي أيضا، لا تمثل زمنه، وتعود بالقوة والفعل إلى ذلك الزمن المزعوم الذي تجري فيه الأحداث ظاهريا، وإجرائيا معا. ذلك أن لغة السرد، مثل زمن السرد، وحيز السرد، مثل شخصيات السرد: كلها يتخذ هيئة المشكّل السردي عبر العمل الروائي برمته، بحيث إذا غاب مشكّلٌ واحد اختل المشكّل السردي الآخَر وأفضى إلى فساد العمل الروائي ، أو اضطرابه.

ويبدو أن هؤلاء المنظرين الغربيين الذين أحلنا على بعضهم في هذا المقالة؛ وقعوا تحت وطأة النزعة التاريخية حيث إن كاتب الأحداث التاريخية هو، فعلا وحقا، يكتب عن زمن سبقه؛ فهل يجرؤ عاقل على عد الحكايات المسرودة في الرواية أحداثا تاريخية كانت موجودة قبل زمن الكاتب، أو قبل زمن كتابته؟

وإذن، فلا ينبغي أن نقع في هذه المغالطة التي وقع فيها المنظرون الذين أخذوا الأمور، فيما يبدو، على ظاهرها البسيط؛ ففصَلوا ما بين زمن الكتابة، وزمن المكتوب؛ أي ما بين زمن السرد، وزمن المسرود؛ إذ يتولد عن هذا السلوك أن نعود بكاتب السرد الذي يجعله هو يدور في زمن سابق عليه، إلى ذلك الزمن نفسه؛ وحينئذ علينا أن نجعل نجيب محفوظ، إذا تحدث عن عهد هارون الرشيد، يعيش في ذلك العهد؛ وإلا فعلينا أن نسلم بأن الأحداث التي يرويها السارد ليست من الخيال في شيء؛ وأنها، إنما هي أحداث تاريخية حقيقية، كما سلَفت الإشارة إلى بعض ذلك منذ حين... فنعزو كتابة الرواية إلى التاريخ، ونخرجها من دائرة الجنس الأدبي الذي هو هي، أو التي هي هو.

إن التقنية الروائية ، في حد ذاتها، لا تنفصل عن لحظة الكتابة؛ إذ الكاتب، في حالَيِ القبول والرفض لها، يظل خاضعا لأساليب العيش لعهده[20].

ومن الواضح أن فيما أوردناه من بعض هذه الآراء ما يؤيد ما كنا ذهبنا إليه من أن زمن الحكّي، هو نفسه زمن الكتابة؛ ومن السذاجة بمكان فصل الكاتب عن زمنه الحاضر إذا جنح للماضي، ظاهرا، يعالجه. فليس ذلك

السلوك إلا خضوعا لمتطلبات السرد التي تقتضي سرْد الماضي منذ فجر التاريخ الأدبي الإنساني.

ومن الآيات على ذلك أن الفرنسيين، مثلا، يصطنعون فعلا خاصا بالزمن الماضي السردي يطلقون عليه، كما سلف القول، «الماضي البسيط» (Le passé simple) ليدلوا به على أن الزمن الذي يحكيه هذا الماضي هو زمن «أبيض»؛ أي لا زمن. وهو أداة سردية طيعة في كتاباتهم السردية للفصل بين الحدث الماضي الحقيقي، والحدث الماضي السردي الذي هو، في حقيقته، لا حدث.

وقد توقف رولان بارط في مقالة له عن «كتابة الرواية» لدى زمن هذا الفعل ففلسف استعماله، وحلل زمانه، وانتهى إلى أنه مجرد كذبة مكشوفة لا تحمل من الحقيقة الزمنية غير ما نطلق عليه نحن «الزمن الأبيض»[21].

ولعل المسألة المركزية حول الزمن الروائي تكمن كلها في كيفية تمييز الأحداث الواردة في الرواية: فهل هي أحداث تاريخية حقا؟ وإذن، فما بالُ الروائي يعثو فيها بالفساد، ويحتفر فيها بالفأس؟ أم هل هي أحداث غير تاريخية؟ وإذن، فما بالُ النقاد يفصلونها عن الزمن الذي كُتبت فيه حقا - جرت فيه على الحقيقة السردية، لا على الحقيقة التاريخية - ويعيدونها إلى ما قبل زمن الكتابة على الرغم منها؟ وإذن، فما خَطْبُهُمْ يجعلون زمنها حقيقيا، والحال إنهم لا يزالون يزعمون أن الشخصيات، في أي عمل سردي، ليست إلا كائنات من ورَق؟ أم يرون أن الشخصيات الروائية كائنات من ورق، والأحداث الزمنية كائنات من غير الورق؟ أي أنها كائنات تاريخية حقا. وإذن فما هذا التناقض المُريع؟ وكيف يجوز أن نعامل بعض المشكلات السردية على أنها مجرد ورقيات وحِبْريّات، أي وهميات وخياليات؛ حتى إذا جئنا نتحدث عن بعضها الآخر زعمنا حولها المزاعم، وذهبنا فيها أشنع المذاهب، وحولنا الخيالي إلى حقيقي، والزمن الأدبي المحض إلى زمن تاريخي صِرْف؟

إن مشكّلات الرواية في جملتها وتفصيلها، وظاهرها وباطنها، وجسدها وروحها، وسطحها وعمقها: كائنات من ورق؛ كائنات من لغة؛ عطاءاتُ لغة؛ بناتُ لغة؛ نسيجات لغة؛ لعبات لغة... لا أكثر ولا أقل، ولا أعلى ولا أدنى... أما أن تكون الشخصية كائنا من ورق، ويكون الزمن كائنا ممتازا (والامتياز

هنا لا يعني التفضيل والإيثار بمقدار ما يعني الانفصال والانعزال)، كائنا من تاريخ؛ فهذا المستحيل الذي لا يُقبَلُ، والمحال الذي لا يقوم في التصور السليم.

إن الإشكالية تكمن في أن الكاتب إذا كتب رواية، يسرد فيها أحداث أسرة معروفة أثناء الحرب العالمية الثانية مثلا: فهل ذلك الزمن الذي تعيشه تلك الأسرة يُصَنَّفُ في سيرة حياتها، كبناء الزمن التاريخي، الحقيقي، الواقعي؛ أم أن سيرة حياة تلك الأسرة تمثل زمن الكاتب مجسَّدا في زمنها؟

ولنكررْ تارة أخرى: إننا إذا عددنا زمن تلك الأسرة زمنا حقيقيا فإنه ينشأ عن ذلك أننا مطالَبون بالتوثيق التاريخي المعنعَنِ، أو المكتوب؛ ما دامت الأحداث حقيقية، وواقعية، وتاريخية، ومَعيشة حقا... وإذْ نقع في فخ التوثيق، والحرص على كتابة «الحقيقة»؛ فإن عملنا هذا ينزلق، تلقائيا، وحتما، نحو التاريخ، وينسلخ من أن يُصنف في الأدب. وإذن، فلا نحن كتبنا تاريخا لأننا لم نراعِ كل الشروط المنهجية والمعرفية المتمحضة، للتعامل مع الحادثة التاريخية وفق الإجراءات التي يُكتب بها التاريخ، وتُحلَل بها أحداثه، وتُفلسَف بها سيرورتُه؛ ولا نحن كتبنا أدبا روائيا على أساس أننا حاولنا أن نتعامل مع الزمن على أساس أنه حقيقة تاريخية؛ من حيث عاملنا العناصر الروائية الأخرى على أنها محضُ خيال، ووهمُ تمثيل واستحضار لأحداث لم تقع قط على نحو ما كتبناها عليه.

فهذه هي الإشكالية التي حار منظرو الرواية في معالجتها بحنكة وبراعة ورصانة؛ وإلا أفرأيتَ أننا لو نعامل الزمن على الحقيقة، والشخصيات على أنها مجرد كائنات من تصور الخيال ، والزمن على أنه تاريخ، والأحداث على أنها وهمٌ من أوهام الكتابة: كيف كان سيستقيم لنا هذا الخلْق العجيب، والخلْط الغريب؟

إن هذا الخلْط أوقع فيه النقادَ الروائيين سعْيُ بعض كتاب الرواية مثل بالزاك[22]، وحتى نجيب محفوظ في كثير من أعماله الروائية، إلى محاولة التأريخ للمجتمع بواسطة الكتابة الروائية... لكننا نحن لا يُرضينا هذا السعي، ونُضطر إلى مُضَادَاتِه... فكأننا ببعض هؤلاء وهم يجعلون من أنفسهم مؤرخين للمجتمعات، لا كتابا يعالجون مشاكل المجتمعات، أو قل: كتابا يمتعون القراء بجمال كتابتهم في تلك المجتمعات.

إن هذه الرؤية الزمنية مقيدة، مكبوتة، مقهورة؛ وهي اجتماعية تاريخية أكثر منها إبداعية جمالية.

إن هناك مظاهر لا تكاد تُحصى، وطرائق لا تكاد تُعَد؛ للتعامل مع الشبكة الزمنية عبر النص الروائي تبعا للأحوال التي تلابس الشخصية، وعلى مقدار براعة المبدع على التكيف مع الزمن أولا، ثم تكييفه مع طبائع الشخصيات والأحداث السردية آخرا.

والشبكة الزمنية متداخلة بحيث لا يمكن فهمُها إلا إذا وُضِعت في أسيقة العلاقات العامة التي تربط بعضَها ببعض؛ فبالإضافة إلى زمن الحكاية (أو زمن التخيل) أو المتمثَّل (وهذه الزمنية خاصة بالعالم المستحضَر)، وزمن الكتابة وهو زمن مرتبط بتطور الصياغة، وتراه حاضرا داخل النص، وزمن القراءة الذي يعده طودوروف، هو أيضا، حاضرا داخل النص[23] بينما نحن نراه زمنا خارجيا منفصلا؛ فإننا نجد، إلى جانب هذه الأزمنة الداخلية، أزمنة أخرى خارجية بها يتولج النص في علاقات أخرى، تربطه بأطراف أخرى... والعلاقة الرابطة بين الأزمنة الداخلية والخارجية يمكن أن تُحَلَل تحت رؤية سوسيولوجية وتاريخية؛ كما يمكن أن تحلل تحت رؤية نسقية جمالية.

فمن الزاوية الأولى يتم ذلك على اعتبار أن أي نص إبداعي يباشر علاقات، تختلف درجاتها حِدة وخِفة، مع الزمن الحقيقي الذي هو زمن التاريخ الذي فيه يُفترَض أن ينتظم الحدث الماثل في الشريط السردي. وداخل هذه الإشكالية الزمنية المعقدة نجد جنسين أدبيين يتعارضان في التعامل مع الزمن إلى درجة التطرف المسرف؛ فإذا الرواية التاريخية، مثلا، تزعم أنها لا تأتي شيئا غير وصف التاريخ؛ على حين أننا نجد الفعل يدور، بالقياس إلى الحكاية الخرافية، في عالم ليس له أي صلة بالاستمرارية التي نلاحظها في العالم التاريخي؛ إذ الحكاية الخرافية تولع بوصف عالم مغلَق. ومثل هذه الأعمال السردية لا تحلل تحت مرآة التاريخ، ولا في ضوء من قوانين المجتمع؛ ولكنها تحلل تحت زاوية النسق اللغوي، وربما الرمزي السيمائي.

ومما يندرج ضمن الشبكة الزمنية في السرد الروائي ما يمكن أن نطلق عليه «القلب الزمني»؛ وذلك بتقديم الحدث دون إعطاء كل المعلومات السردية

المتعلقة به؛ كشأن ما نصادف في الرواية البوليسية التي قد تطالعنا فيها، مثلا، جثةٌ تقوم عليها العقدة السردية، ويدور من حولها البحث البوليسي؛ كما قد يمثُل ذلك في إحدى روايات أغاثا كريستي[24] (Agatha Christie, 1891-1976)؛ ولكن القراء لا ينتهون إلى معرفة الجريمة، أي سر القتيل الذي طالعنا في صدر الرواية، إلا في نهاية المطاف... فالزمن هنا يبتدئ من حيث كان انتهى؛ لأن القتل الذي كان، هنا، نهاية لأحقاد، أو أطماع، أو علل أخرى؛ لم يكن إلا نتيجة لأسباب هي التي تعرضها الرواية وتحللها... ويطلق الشكلانيون الروس على هذا الضرب من الزمن المقلوب: «الزمن المشوه». وقد كانوا يرون فيه الفرق بين ما هو موضوعي، وما هو خرافي[25].

والحق أن القلب الزمني امتد إلى أضرب أخرى من الرواية، غير الرواية البوليسية؛ كما امتد إلى الكتابات القصصية المعاصرة أيضا حيث نلفي طائفة من الروائيين والقصاصين العرب يصطنعونه، على عهدنا الراهن، من أجل أن يعطوا حيوية للحدث، ويفتحوا باب السؤال والاهتمام والتشويق من أول جملة في النص السردي المطروح للقراءة.

ثالثا: التداخل بين الأزمنة في السرد

إنما تُطرح مشكلة الزمن في الأجناس السردية للتناقض القائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردي)، وزمنية الوحدة الكلامية (الجملة). فزمن الوحدة الكلامية قد يكون زمنا أُحادي الخط؛ بينما يكون زمن الحكاية متعدد الأبعاد. وقد تتزامن الأزمنة عبر حكاية واحدة حيث يمكن أن تجري عدة أحداث دفعة واحدة؛ ولكن النص السردي لا يستطيع استيعابها جملة واحدة؛ فيضطر إلى عرضها متتابعة: الواحدة تلو الأخرى تحت شكل صورة معقدة السطح، مطروحة على خط مستقيم. ومن هنا تأتي ضرورة بتْر التعاقب الطبيعي للأحداث؛ حتى في حال حرص المبدع على متابعة هذا التعاقب عن كثب. بيد أن المبدع في معظم الأطوار يستنكف عن الاستنامة إلى التعاقب الطبيعي للأحداث؛ لأنه يصطنعه في تشويه الزمن لغايات جمالية[26].

وتُعد نظرية التحريف الزمني من ابتكار الشكلانيين الروس الذين كانوا يرون فيه الميزة الوحيدة التي تميز الوحدة الكلامية عن الحكاية؛ من أجل

ذلك ألفيناهم يضعون هذه النظرية في صميم بحوثهم[27].

ولَما كان الحكْيُ قائماً على سرْد حدثٍ، وحكاية قصة، وتصوير حال، وتسجيل لقطة، فقد تحتم اندساس الزمن في هذا السلوك السردي بشيء من التحَصْحُصِ والتمكن، والتبنك والامتياز. وابتدأ استعمال الزمن في السرود القديمة على نحو من المسار الطبيعي له بحيث تُلْفي الماضي قبل الحاضر، والحاضر قبل المستقبل... فكان التسلسل الزمني (Chronologie) هو السلوكَ السائدَ في الأعمال السردية ما كُتب منها على القرطاس، وما رُوي منها عبر أفواه الرواة؛ على الرغم من أننا نلفي ملامحَ كثيرةً لِما يُطلَق «اللاَتسلسل الزمني» (Déchronologie) في بعض المسرودات العربية؛ كما يطالعنا كثير من ذلك في حكايات ألف ليلة وليلة، حيث كثيرا ما تصطنع الراوية طريقة الارتداد[28] بحيث يبدأ الفعل السردي من آخره.

والتمثل الطبيعي لأي مسار زمني، في أي عمل سردي، أن يكون على هذا النحو من التصور، في هذه الرسمة:

O - ⟵ ماض - ⟵ O حاضر - ⟵ O مستقبل

لكن مقتضيات السرد كثيرا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية؛ فإذا الحاضرُ قد يرِدُ في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر؛ وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق، أو التعتيم السردي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه ليتركه للحاضر على سبيل «الانزياح الحدثي»، أو «التضليل الحكائي»؛ إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية.

ويتداخل الزمن، ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردي؛ ولعله في كل حال يترك فيها موقعه لصِنوه: تتغير دلالته الحقيقية؛ كالماضي الذي يذَر موقعه للمستقبل، والحاضر الذي يدع مكانه للماضي، والمستقبل الذي قد يتقدم فيتصدر الحدث حالا محلَ الماضي. وفيما يلي ضرْبٌ من تمثلنا لتبادل مواقع الزمن لعل هذه الرموز أن تمثله] نرمزللماضي بـ (أ) وللحاضر بـ (ب)، وللمستقبل بـ (ج)]:

1 - أ - ب - ج؛

2 - ب - ج - أ ؛

3 - ج - أ - ب.

واللاتسلسل ، أو التذبذب، أو «التشويش»، كما يحلو لطودوروف أن يطلق عليه[29] : يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية[30] . فكأن التذبذب الزمني، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي، هو ضرّبٌ من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي فيه.

ويرى طودوروف أن «مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تُطرح بسبب من التباين بين زمنية الحكاية (Temporalité de l'histoire)]المسرودة [وزمنية الخطاب. فزمن الخطاب زمن طوليٌّ من بعض الوجوه؛ على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد؛ إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد؛ ولكن الخطاب مرغَمٌ على تقديم هذه الأحداث: واحد تلو آخرَ»[31] .

والأصل في بناء أي زمن سردي أن ينهضَ امتدادُه على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل - وذلك على الرغم من أن بعض الفلاسفة يحاول إنكار الزمن الحاضر بتعويمه إما في الماضي، وإما في المستقبل.... فينطلق الشريط السردي على الطبيعة، كما أسلفنا القول، من الزمن الذي انقضى، بسياق يحدد هذه الماضوية عبر الزمن السحيق؛ ثم يَعُوجُ على الزمن الحاضر؛ ثم - إن دعت إلى ذلك دواعي البناء السردي - ينتهي إلى المستقبل مع ضرورة نهوض سياق دلالي يحدد، بشكل تقريبي أو دقيق، موقع هذا الزمن بين الأزمِنة، وطوله في امتدادات الأطوال، ومدى قرْبه إن كان قريبا، ومدى بُعْدِه إن كان بعيدا.

ولعل الكتابة الروائية التقليدية أنها كانت تجنح لهذا الضرّب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعَلاقة الزمنية بحيث إن (أ) يُفْضي إلى (ب)؛ وبحيث إن (ج) يتلقى التأثير الزمني عن (ب). وكان ما يخالف ذلك بناء ربما عُد تشويشا وفوضى.

غير أن كتاب الرواية الجديدة جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعَدّوها ضرّبا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلَفا. وكأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية، اللذيْن كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر؛ فجاء إليهما الشعراء الجُدُد فهاروا بنيانهما، وقوضوا أركانهما...

فعمد هؤلاء، أمثال أولئك، إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله، وشوشوا على نظامه؛ فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا، ومن الخروج عن المألوف جِدة في الشكل الروائي وبنائه. بل ما ذا نقول؟ إن أي بناء للكتابة الروائية اغتدى قِطَعا مجزَأَةً مطروحة من هذا البناء: أكواما فوق أكوام، وركاما على ركام؛ ليتخذَ منها القارئُ الروائي البناء الذي يريد، والشكل الذي يشاء؛ وذلك كيما يسْهم في بناء الرواية من خلال القراءة.

والحق أن هذه المسألة قد تكون من البساطة بمكان، لدى اكتساب خبرة الكتابة الروائية، وامتلاك أصول احترافها؛ بحيث إن الكاتب يتخذ له مادةً مؤلَفة من جملة من العناصر مثل عجين الحلواء (الحليب ـ السكر ـ الزبد ـ الدقيق ـ الخميرة ـ البيض...)، الذي يستطيع الحلواني الصَنَّاعُ أن يتخذ منه طائفة صالحة من قطع الحلوى وأنواعها؛ وكلُها شهيُ المطعم، لذيذ المذاق. ومثل ذلك يقال أيضا في الأصباغ بالقياس إلى الرسام، وإلى الذهب المذاب بالقياس إلى الجواهريّ، وإلى الأحجار ومواد البناء بالقياس إلى البناء البارع، وهلم جرا... ـ فيجعل من تلك المادة المشكَّلة من اللغة، والشخصية، والحدث، والزمن، والحيز: بناء سرديا عجيبا يصور من خلاله العالَم الفني الذي يود تصويرَه ببراعة وبداعة، ورشاقة وأناقة: تجعل كل من يقرؤه يتعلق به، حتى كأنه مشدود إليه بأمراس الكتّان، كما يقول امرؤ القيس.

وعلى أننا لانريد، هنا والآن، الانزلاقَ إلى البحث في مسألة علاقة الكتابة بالقراءة؛ ومن ثَم: علاقة الكاتب بالقارئ ومدى تأثير ذاك في هذا، ودرجة الدفء أو البرودة التي يتلقى بها القارئ ذلك الإبداع السردي... فتلك مسألة أخرى، وقد تناولناها في غير هذا المكان... وإنما نريد فقط إلى أن هذه الكتابة السردية حين يتاح لها قارئ يقرؤها، تتحول إلى عالَم ربما يختلف عن عالم الكاتب، من بعض الوجوه أو كلها؛ وإلى أن هذه الكتابة تعمل في النفوس ما يعمله الغيث في الأرض الكريمة.

وكل ما نتحدث عنه، ونطيل فيه، من الوجهة النظرية، يغتدي بالقياس إلى القارئ مجرد فضول؛ إذ الحديث عن هذه المشكّلات السردية ـ التي يُضطر المنظرون ونقاد الرواية إلى الحديث عنها منجَمة مجزَأَة ـ مشتَتا،

لا يكون وفيا لصورة الكتابة السردية التي ينهض بناؤها على اندماج العناصر في العناصر، وتحلل المواد في المواد الأخرى؛ إذ لا يفكر الكاتب في الزمن، وهو يكتب، منعزلا عن الحيز؛ ولا في الحيز منعزلا عن الزمن؛ ولا في بناء النسيج اللغوي منفصِلا عن الحدث الذي يضطرب فيه، ولا في بناء الشخصية ورسّم ملامحها (في الكتابة الروائية التقليدية خصوصــا)، أو طمس معالمها، وإيذاء صورتها، والتعمية على شكلها (في الكتابة االروائية الجديدة) بمعزل عن الحدث الذي تضطلع بإنجازه، ولا عن اللغة التي تتحدثها، أو يُتحدثُ بها عنها، أو يُتَحَدَثُ بها إليها؛ ولا عن الزمن الذي يحتويها، ولا عن الحيز الذي يُؤْويها. فتوزيع هذه العناصر وتجزئتـها لا يعدوان أن يكونا ضرّبا من التيسير الإجرائي... وإلا فقد كان يجب إنجاز كتابة نقدية مندمجة على غرار الكتابة السردية الأولى المندمجة.

والتعامل مع الزمن ، مثله مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية المشكّلات السردية الأخرى، يحتاج إلى شيء من البراعة الاحترافية، والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة؛ بحيث إن هذا الأمر لا يُذعن لقاعدة معينة، ولا إلى خطة موجَهة؛ وإنما هو منبثق عن احترافية الكاتب السردي الذي بحِسه الأدبي يتحسس توزيع الحدَث، وتوزيع الزمن من خلاله؛ فقد يبتدئ المؤلف بتقديم حفلة الزفاف في مطلع عمله السردي؛ ثم من بعد ذلك يسوق الأحداث التي كانت علة في قيام هذا الحفل.

وكما يشمل الزمن تقليب الأحداث، وتشويش بنائها، بتقديم ما يجب أن يؤَخَرَ، وتأخير ما يجب أن يُقدَمَ؛ فإنه يشمل الأزمنة المحدودة التي تمثُلُ في استعمال أزمنة الأفعال، أو استعمال أجزاء الأحداث الكلية في ذاتها؛ فإذا هذا التشويش يشمل الكليات كما يشمل الجزئيات في الوقت نفسه.

وقد يمكن أن تشمل الرواية الواحدة مجموعة من الحكايات يحيل بعضها على بعض، وينطلق بعضها من بعض؛ فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد، وتَنْـتَسِج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى بحيث يغتدي، كما يلاحظ ذلك طودوروف في معرض حديثه عن تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة، «التضمين هو إيلاج حكاية في حكاية أخرى؛ مما]يجعل[من كل حكايات ألف ليلة وليلة مضمَنة في الحكاية التي تجري من حول شهرزاد»[32] المركزية.

إننا نُلفي الحكاية الواحدة، المركزية، في ألف ليلة وليلة تتضمن حكايات

أخريات قد تصل، في بعض الأطوار، إلى سبعَ عشرةَ حكاية،]كما كنا لاحظنا ذلك لدى تحليل حكاية حمال بغداد[[33]؛ تتداخل مع بعضها، عبر حكاية واحدة مركزية؛ فإذا الثالثة تحيل على الرابعة، والرابعة على الخامسة، والسادسة على السابعة، والسابعة على الثامنة؛ والعاشرة على التاسعة، والتاسعة على الثامنة؛ والحادية عشرة تحيل على الثانية عشرة، وترتبط الثالثة عشرة بالخامسة عشرة التي تحيل أيضا على الثانية، مثلها مثل الحكايتين السادسة عشرة والسابعة عشرة: في ترابط عجيب، وتوالج حميم.

رابعا: مكانة الزمن في السرد الروائي

لم يعُد الزمنُ مجرد خيط وهْمي يربط الأحداث بعضَها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضِها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنا، وأخطر من ذلك دَيْدَنا؛ إذْ أصبح الروائيون الكبار يُعْنتون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن، مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز، واللغة، والشخصيات... حذوَ النعل بالنعل. حتى كأن الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقا[34].

ومن الأزمنة التي أعْنتَ نقاد الرواية أنفسهم في التوقف لديها، ثلاثة بخاصة: زمن المغامرة أو زمن الحكاية، وزمن الكتابة، وزمن القراءة[35].

وقد أضفنا نحن زمنا رابعا أطلقنا عليه «زمن ما قبل الكتابة» من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية، فأدمجناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل.

وإذا كان زمن الكتابة، كتابةِ الرواية، يتزامن مع حركة الكتابة ولا يفتقر إلى كثير من الجهد لبلورته في الأذهان؛ فإن زمن المغامرة أو زمن الحكاية يتفق كثيرٌ من الناس حوله؛ وذلك على أساس أنه زمن سابق على الكتابة حقا[36].

وأما نحن فنخالف عن هذا المذهب ونزعم أن زمن الكتابة، هو الزمن الوحيد الذي يضْطَمُ بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة. أما إذا تناول الكاتب موضوعا قديما يسبق زمنَه، أو لحظة كتابته، ظاهريا؛ فذلك ليس حقيقة؛ ذلك أن الزمن، في تصورنا، هو الكتابة نفسها. والكتابة اِبنة لحظتها، والحكاية اِبنة خيال الكاتب. وإن مجرد إيراد اسم

لشخصية تاريخية (الرواية التاريخية مثلا) لا يستطيع أن يقنعنا بتقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث «بيضاء» يجيء بها الروائي إلى عهده، ليُلبسَها روحَه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لأيديولوجيته، وليجعلَها تعاصره وتزامنه. فلا مدعاة، إذن، لأنّ نتخذ من بعض هذا تُكَأَة لزحزحة الزمن، زمنِ الحكاية المسرود، إلى ما قبل عهد الكاتب؛ إذ كان مثلُ هذا التصور الذي ينطوي، في رأينا، على مغالطة يجب أن يتولد عنه أن كتابة الكاتب الروائي، هي أيضا، لا تمثل زمنه، وتعود، بالقوة والفعل، إلى ذلك الزمن المزعوم الذي تجري فيه الأحداث ظاهريا، وإجرائيا معا. ذلك أن لغة السرد، مثل زمن السرد، وحيز السرد، مثل شخصيات السرد: كلُها يتخذ هيئة المشكّل السردي عبر العمل الروائي برمته؛ بحيث إذا غاب مشكّلٌ واحد اختل المشكّل السردي الآخَر وأفضى إلى فساد العمل الروائي، أو اضطرابه.

إن محاولة التأريخ للمجتمع بواسطة الكتابة الروائية سعيٌ محموم لم يبرح كتاب الرواية التقليديون يُعنتون أنفسهم به... لكننا نحن لا يُرضينا هذا السعي، ونراه أولج في سذاجة الكتابة منه في الإبداع الخلاّق، مع ما في هذا الحكم من قساوة... فكأننا ببعض هؤلاء وهم يجعلون من أنفسهم مؤرخين للمجتمعات، لا كتابا يعالجون مشاكل المجتمعات، أو قل: كتابا يمتعون القراء بجمال كتابتهم في تلك المجتمعات.

ومثل هذا الموقف يحملنا على المساءلة عن وضع الكتابة وكاتبها معا؟ وهل هي بالضرورة نتاج المجتمع كما يزعم النقاد السوسيولوجيون؟ أم هي لعبة خيالية تنشئ عالَما جديدا لا صلة له بحقيقة المجتمع المزعومة؟ لو كانت هذه الكتابة اجتماعية بكل ما يحمل اللفظ من دلالة لاغتدت بشعة كالإجرام، وقاسية كالموت، وطاغية كالجبروت، ومنتنة كالنفايات... لو كانت كذلك لكان علماء الاجتماع أكتب الناس للأدب، وأفهمهم له، وأشدهم التصاقا به؛ وإذن لكانت الكتابة الأدبية انتهت، وحل محلها تحليل المشاكل الاجتماعية اليومية ومعالجتها، والتأريخ للمجتمعات البشرية بكل ما في التاريخ من فجاجة وصرامة ومباشرة وابتذال.

ليست الرواية تاريخا لمجرد أن فيها لعبة زمنية؛ وليست أحداثها صورة حقيقية من المجتمع لمجرد أنها تتمثل عالَما لها تنشئه وترسمه على غرار

المجتمع الحقيقي. فالحقيقة شيء، والخيال شيء آخر. والواقع القاسي الفج شيء، والكتابة الإبداعية شيء آخر.

فهل الكتابة بعامة، والكتابة الروائية بخاصة: جهاز لغوي لإنتاج اللغة نفسِها، وتصور خيالي لإنشاء عالَم جديد؛ أي «للتعبير عن تجربة، أو أيديولوجيا، لاستحضار مظاهر العالم على اختلافها»(37)، أم هي مجرد إعادة إنتاج لعالَم وُجِدَ فعلا؛ ولأشخاص، عوض شخصيات، عاشوا في زمن سابق على زمن الكاتب الروائي، حقا؟

كل السؤال هنا.

وفي ضوء الإجابة عنه تتحدد هوية الكتابة الروائية، وتتحدد من خلالها، خصوصا هوية الزمن المستخدم في سردها. أي: أَئِذا كتب كاتبٌ روائيٌّ رواية ما، فهل نعد سرده سردا لوقائع التاريخ، أم لتمثيل الواقع ومحاولة إنشائه على غراره، أو هيئته؟

كل السؤال هنا.

وعلى ضوء الإجابة عنه تتحدد هوية السرد، بل ربما ستتحدد هوية التاريخ أيضا.

خامسا: الزمن بين السارد والمسرود

يتخذ منظرو الرواية، كما سبق تحليل بعض ذلك في مواطن من هذه المقالة، فاصلا زمنيا حتميا بين زمنٍ ما هو مسرود أو محكي، وزمن السارد الذي يسرد الحكاية حيث إن «العلاقات بين الزمن المحكي وزمن الحكّيِ؛ وبين زمن المغامرة، وزمن الكتابة لا يمكن أن تكون متساوية: وذلك بناء على أن السارد يوجد عن بعد بالقياس إلى ما يحكيه»(41).

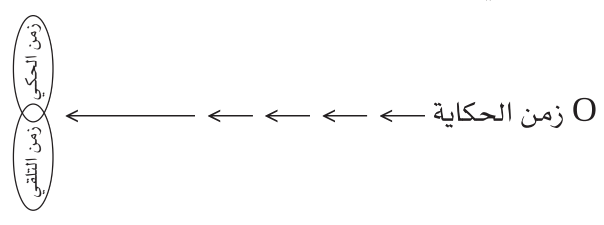
وينشأ عن هذه النظرية التي جاءت بها فرانسواز غيون (F.Guyon)، من كتابات أخرى غربية منها كتابات طودوروف (Todorov)، وبورنوف وويلي (Bourneuf et Ouellet)، أن الذي يحكي (مؤلف الرواية) يجسد الزمن الحاضر، وأن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي، وأن ثمرة الزمنين الاثنين تتدحرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتما متأخرا. وإذن، فإن هذا الأمر يقوم على تمثل علاقة طولية متعددة متتابعة لا تلتقي خطوطها أبدا: فـ (أ) (الحكاية أو المغامرة أو القصة) يتموقع في الماضي على سبيل الحتمية؛ فهو

شيء جاهز حاضر في الذهن؛ ولكنه مهيأ في زمن سابق و(ب) (الحاكي أو السارد أو الكاتب الروائي) يتموقع في الزمن الحاضر على أساس أنه وسيط بين زمنين اِثنين: أحدِهما مضى، وأحدِهما الآخر لَمّا يأْتِ. وأما (ج) الذي يجب أن يُدرَج طرَفا في هذه العلاقة الثلاثية الأطراف فإنه يتموقع في إطار زمن الحاكي إذا كان السرد شفويا.

وإن الذي لا نتفق فيه مع المنظرين الغربيين للرواية أنهم غالبا ما يخلطون بين السرد الشفوي، والسرد المكتوب؛ وهما جنسان أدبيان مختلفان في الوضع إلى حد بعيد. كما أنهم ربما خلطوا بين الحادثة التاريخية التي تسبق زمن المؤرخ، حتما، وعلى الحقيقة، والحادثة السردية «البيضاء» التي لم تقع في الماضي قط على الحقيقة التاريخية، فكيف نعدها سابقة على زمن السارد؟

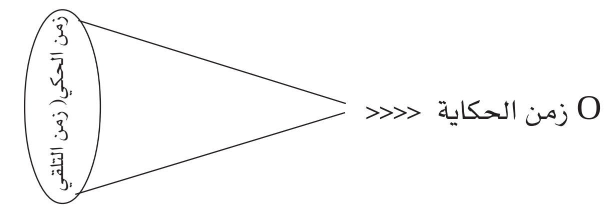
أرأيت أن السارد الشفوي (إذا حق لنا الانزلاق إليه) يحكي، فعلا، حكاية موروثة، مروية خلفا عن سلَف، من موقع الحاضر نحو الماضي. ويتولد عن هذه العلاقة الزمنية علاقة أخرى تمثُل في ضرورة وجود متلق يتلقى الحكاية مشافهة له، أي مزامنةً لما يسرد له. ونحن نتمثل هذه السيرة لا تجاوز زمنين اثنين: الماضي الذي يبثه السارد الذي يتلقى عنه المتلقي المشافِه الذي لا يتم الحكْيُ إلا بوجوده، وإلا بالتزامن معه؛ وإلا بطل الحكْي، وأُلغي السرد (شهرزاد بالقياس إلى شهريار...).

ونحن نتمثل هذا الزمن، زمن السرد الشفوي، يقوم على ثلاثِ علاقات: أُولاَها فردية، سابقة، أو منفصلة؛ في حين أن الثانية والثالثة مزدوجتان ومتزامنتان؛ أي متصلتان (الرسمة).



والزمن الحاضر، هنا، لا يكاد يكون له أي معنى؛ فهو كالمنعدم، أو كالملغَى؛ وإنما المدار على الزمن الماضي الذي هو المقصود بالسرد، والمعني بالحكْيِ. أما المستقبل فهو منقطع، ولا أثرَ لوجوده. فكأن الحاكي يلتفت،

وهو يسرد الحكاية الشفوية، دائما إلى وراء. وكأنه مضطر إلى أن لا يلتفت أبدا إلى أمام، كما يتبين ذلك من خلال هاته الرسمة.



إننا لا نستطيع، بأي وجه، في السرد الشفوي، أن نفصل بين زمن المسرود وزمن التلقي الذي لا يكون إلا به من وجهة، كما لا يمكننا أن نتعلق بزمن مستقبلي من وجهة ثانية؛ كما لا يمكننا أن نُفلت من قبضة زمن الحكاية من وجهة أخرى.

لكن الأمر يختلف، في تمثلنا، اختلافا جوهريا بالقياس إلى وضع الزمن في السرد المكتوب الذي يقوم على تمثل علاقة ثنائية طورا، وعلاقة ثلاثية طورا آخر؛ ولكن هاتين العلاقتين في الحالين معا تختلفان عنها في السرد الشفوي.

فالأولى: إن السارد/ الكاتب (وخصوصا حين يستعمل ضمير المتكلم) عندما يسرد حكايته، لا يمكن أن يزعم للناس أن زمن حكايته هذه زمن سابق لزمن الحكْيِ؛ إذْ هو حين يكتب يمسك بقلمه، ثم يستلهم ويستوحي، فتنثال عليه المخيلة بسيل من النسوج اللغوية فيُفرغها على الورق.

وهو حتى في حال تمثله لعالمه السردي مسبقا، وعلى نحو ما؛ فإن ذلك لا يكون بلغته وصوره وكل تفاصيله السردية التي لا تقع للكاتب إلا حين يكتب فعلا (انطلاقا من تجربتنا في كتابة الرواية والقصة والمسرحية)؛ فأين هذا الزمن السابق الواضح الذي يزعم منظرو الرواية الغربيون أنه قائم في الحكاية، سابق على زمن الحكي؟ أليس ذلك من اختصاص وضع الزمن في المسرودات الشفوية؟ ثم، أليس هذا التصور الغريب للأشياء يقتضي أن الكاتب السارد غريبٌ عن سرده، وأنه لا يغترف من مخيلته، وأنه مجرد حاك لحكايات حبكها، قبلَه، غيرُه؟

وعلى أن هذه المساءلة تسقطنا في فخ الزمن السردي، في جنس الشفويات، تارة أخرى من وجهة، وفي فخ مسألة «المؤلف الضمني» (Auteur

implicite)[39] المزعوم، للنص الأدبي، لا المؤلف الحقيقي، من وجهة أخرى.

وإذن، فليس هناك، من منظورنا لهذه المسألة، أي زمن: لا ماض ولا غير ماض، خارج عن إطار زمن السرد المكتوب الذي يتزامن في الحقيقة مع زمن المسرود؛ فهو به متصل، وإليه متشوف (ولو حاولنا فصلَ أحدهما عن الآخر لاغتدى زمن الحكاية أجنبيا عن زمن الحكي؛ وهو أمر يوقعنا ـ كما سبق القول ـ في وضع السرد الشفوي، لا وفي وضع السرد المكتوب): إلا ما كان من أمر ما نطلق عليه نحن «ما قبل الكتابة» أو «المخاض الإبداعي»، فإنه لا يرقى إلى أن يغتدي زمنا قائما بذاته...إذ المفروض أن يرتبط هذا الزمن بصور الإبداع في شكلها الراهن ؛ إلى الشكل الذي يرتضيه الكاتب فيدبجه بقلمه على القرطاس... وإلا إذا تسامحنا في التعامل مع الأشياء، يغتدي كل شيء له زمن سابق؛ حتى حمل الأم بصبي... مع أن الناس جميعا، إلا الصينيين فيما يبدو، يؤرخون للولد من يوم ميلاده، وليس من يوم حمل الأم به؛ لأننا إن عدنا إلى مثل هذا الزمن، سنعود بالأشياء كلها إلى الحافرة!

والثانية: إذا كان في الحكاية الشفوية زمنان ظاهران: زمن الحكاية السابق على زمن السرد، منطقيا وفعليا، وزمن الحكّي الذي يندمج مع زمن التلقي المزامن، والْمُحايِن له، فيشكل معه، بحكم منطق الأشياء وقوتها، زمنا مزدوجا يستحيل إلى مندمج في واحد؛ فإن الزمن في الحكاية المكتوبة ينهض على أساس أن زمن الحكاية يندمج في زمن الحكِّي، فيشكلان زمنا واحدا مندمجا قائما على اندماج الوحدتين الزمنيتين اللتين لا يجوز لإحداهما أن تنفصل عن إحداهما الأخرى؛ وذلك على أساس أن الذي يكتب السرد، لا يروي، في الحقيقة، الحكاية، مثل السارد الشفوي؛ ولكنه ينشئ الحكاية إنشاء، ويتخيلها تخيلا،؛ فينسجها نسجا من لدنّه؛ فهي خالصة له، منتمية إليه، أكثر من انتماء ولده إليه، كما يقول الجاحظ[40]: إلا إذا كان يكتب مجرد ما وقع، ويسرد مجرد ما جرى في الزمن السابق، وفي العالم الواقع حقا؛ فإن عمله ذاك لا ينبغي، حينئذ، أن نطلق عليه سردا أو حكّيا بمفهوم الكتابة الروائية الفنية؛ وإنما نطلق عليه تاريخا إن رقِيَ إلى مستوى التاريخ، أو أخبارا إن كان له صلة بالأخبار، أو أي شيء آخر، غير الشيء الأول.

ويضاف إلى هذا الزمن المندمج زمن آخر منفصل عنهما، بعيد منهما، مطْلَق، متعدد، متجدد؛ وهو زمن القراءة الذي يأتي، حتما، متأخرا عن زمن كتابة العمل السردي. فالقارئ إنما يقرأ الرواية، بعد أن يكتبها الكاتب، وينقحها أو يراجعها، ثم يقدمها إلى المطبعة لتطبعها، لتوزعها دار نشر على المكتبات ليقرأها القراء. وكل هذه أزمان حقيقية تصاحب الرواية فما خَطْبُ المنظرين الغربيين سكتوا عنها، وغبَروا يلتمسون الأزمنة المغشوشة، والمدسوسة، فيما لا يجوز...؟

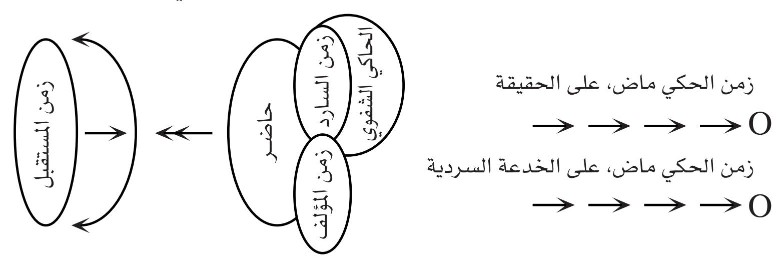
وقد يتأخر زمن القراءة، عن زمن الكتابة قرونا طويلة... فزمن القراءة، من هذه الوجهة، يأتي متأخر التأثير؛ على حين أن زمن التلقي في السرد الشفوي يسهم في التفاعل الزمني من حيث هو جمالية، ومن حيث هو جهاز لأزمنة العناصر السردية وإعلان عن ميلاد حياتها، كما يمثل ذلك في الشكل التالي.

والأخرى: وأما استعمال الزمن الماضي في الحكي (المكتوب)، فهو مجرد خدعة فنية، بل مجرد «كذبة مكشوفة» (Mensonge manefesté)، كما يعبر بارط[41]؛ وكأنه واقع تحت تأثير التقاليد السردية الشفوية التي هي الأصل في هذا الأمر. وإلا فإن الروائي، في الحقيقة لا يسرد ما جرى، وإنما يسرد ما يجري في مخيلته وهو يفرغ النصّ السردي على القرطاس.

فزمن السرد الكتابي يختلف، ولنوأكد ذلك، عن زمن السرد الشفوي حيث زمن الماضي في الشفويات السردية حقيقي؛ على حين أن زمن المكتوبات السردية غير حقيقي الماضوية؛ وطلك على أساس زن الكاتب السارد يسجل ما يجري في مخيلته لحظة الإبداع، لحظة إفراغ اللغة؛ فهي لحظة الصفر الزمني. فكأنه ينطلق من اللازمن، ومن ثم من اللاماضي، ومن اللاشيء، إلا اللغة.

فالماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة؛ لأن السرد

يتعلق باللحظة التي الكاتب فيها؛ أما ماضيه الذي يسرد منه، ،أو يحكي عنه؛ فهو مجرد خدعة سردية وقعت له بالعدوى الشفوية لوضع السرديات منذ العصور الموغلة في القدم. مكما أنه لا حاضر في المكتوب. لكن وضع الكاتب يظل مماثلا لوضع الحاكي الشفوي؛ إذ كل منها يتخذ له موقعا في الزمن الحاضر، كما قد يتبين بعض ذلك من الشكل التالي.



على حين أن المستقبل، وبحكم وضع طبيعة السرد التقليدي على الأقل، لا يكون، ولا يوجد... وإلا استحال السارد يستحيل إلى متنبىء يتنبأ بالغيب، ويتطلع إلى التخمين، ويخوض في الرجم؛ لا إلى سارد يقص حكايات خيالية من إنشاء قريحته تتعلق بماضي الزمن في طور، وبحاضره المشبع بالماضي في طور آخر. فهو كلما حاول أن يتصل بالحاضر، أو حاول الحاضر الاتصال به ألفينا سدا منيعا، وحاجزا صفيقا بينهما؛ فيرتد كل منهما خاسئا حسيرا، وعاجزا كليلا؛ فيحدث الانقطاع.

وعلى أننا كنا رأينا أن ميشال بيطور كيف كان يتحدث في سرده عن المستقبل، ولكنه كان يأتي ذلك، في الحقيقة، انطلاقا من حاضره. ويكثر مثل هذا التبادل الزمني في الأساليب العربية كثيرا مثل قولهم في الدعاء «حفظك الله»، والحال أن الدعاء منصرف إلى الحاضر أو المستقبل، تفاؤلا باستجابة الدعاء... بينما عبر القرآن العظيم عن المستقبل بالماضي لتوكيد الفعل مستقبلا[42]. فاللغة العربية عرفت، إذن، التلاعب بالزمن في أعلى نسوجها الأسلوبية منذ القدم.

وتزعم فرانسواز غيون(F.Guyon) بأن الماضيَ والمستقبل ينزلقان معا نحو الحاضر «تحت شكل ذكريات، أو مشاريع»[43]. كما تزعم غيون أن «الزمن ليس إطارا شكليا بداخله تجري حكاية ما، ولكن من حيث إن هذه الحكاية نفسها هي بصدد الحدوث. إن الوعي لا يَنْتَجِز في الزمن وحده،

ولكنه يستحيل إلى وعي بالزمن. ويبدو الزمن الحاضر كأنه خلوٌ حين ينير الماضي ويحدث فيه؛ وكأنه لا مناص منه حين يستحيل هو نفسه إلى ماض»[(44)].

والحق أن الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماض إلا حين يذوب في ماضي المؤلف؛ وروايته أو حكايته؛ فيغتدي ماضيا بالقياس إلى حاضر المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالقياس إلى زمن الرواية المكتوبة.

وإذا كان صحيحا أن الزمن ليس إطارا شكليا لحدثان الحكاية وجَرَيانها؛ فإنه، مع ذلك، لا يفارق هذه الحكاية المحكية، ولا يجوز أن يحدث ذلك لحظة واحدة بحكم تسلطية الزمن، وبحكم سلطانية القبضة الحديدية التي يمسك بها على الأشياء والأحياء. فالزمن وارد قبل حكّي الحكاية، من حيث هو وهم متسلط على النفوس والأخيلة وعلى كل شيء؛ فالحركة زمن، والسكون أيضا زمن، واللاحركة واللاسكون أيضا زمن.

فإذا جاء حاك يحكو، أو ساردٌ يسرد، حدثا ما؛ فإن هذا الحدث بحكم وقوعه تحت سلطان الزمن؛ فإنه يتسم بالزمنية. ولما كانت الحكاية، بحكم منطق الأشياء، تتمحض لماضي الزمن، وإلا لما كانت حكاية أصلا؛ فإن هذا الماضي هو الذي يتحكم في مسار الأشكال الزمنية التي تعتور عناصر الحكاية. وما نراه من حاضر يستخدم في السرد؛ فهو لا يعدو كونه كالحاضر الذي يرد في مثل قولنا: «رأيته يلعب، ويقرأ، ويجري...»؛ فهذه أفعال حاضرة الزمن، أو مستقبلتُه (تبعا لاختلاف مصطلحات النحاة العرب ورؤيتهم الغامضة للزمن) شكليا، أو نحويا؛ ولكنها تقع في ماضي الزمن دلاليا، وسرديا.

وأما حين يقول قائل وهو يسرد مثلا: «ربما سيخرج غدا...»، أو «سيسافر بعد شهرين...»؛ فإن ذلك ما كان ليعنيَ أن الخروج والسفر لم يتما في الماضي؛ وإنما نعد زمنهما مندمجا في ماضي الحكاية التي هي أصلا، ووضعا، تسرد ما يحدث في اللحظات الأخيرة من الماضي - فكأن زمن السرد المكتوب لاهو ماض، ولا هو حاضر؛ وإنما هو شيء واقع بينهما - لا ما سيحدث في المستقبل. وإذن، فإنْ ورد زمن مستعمل في الماضي أو في المستقبل، في سرد ما؛ فهو ليس بأي منهما؛ وإنما هو محيل على الماضي، مندمج فيه، عائم في مداه.

الزمن يصاحب السرد المكتوب الذي يصاحب لحظة الكتابة.

ونحن نتفق مع فرانسواز غيون في أمر واحد على الأقل؛ وهو ذلك المتمثل في ذوبان الماضي والمستقبل في الحاضر السردي؛ ولكن في السرد المكتوب الذي سبق لنا أن قررنا بشأنه أن الماضي فيه خادع.

ونلاحظ أن السارد/ الكاتب قد يصطنع، على سبيل توتير النسج السردي، زمن الحاضر الذي هو، في الحقيقة،(نقرر ذلك تارة أخرى)، ليس إلا خدعة سردية، وحلية فنية يحاول بواسطتهما إخراج الزمن من رتابته السردية، وإلباسه لباس الحاضر أو المستقبل ليخِفَ محْمِلُه، وترْشُقَ حركتُه؛ فيتخذ شريط السرد شكلا جديدا. غير أن ذلك يتطلب احترافية في السرد، وقدرة فائقة على التحكم في النسج اللغوي؛ إذ لا يمكن أن يستقيم بعض ذلك للسُرَاد/ الكتاب المبتدئين.

8 شبكة العلاقات السّرديّة

أولا: العلاقة بين السارد والمؤلف والقارئ:

إن العلاقة بين هذه الأطراف الثلاثة من ألطف العلاقات في تقنيات السرد وأشدها تداخلا، وأدقها ترابُطا، وأغورها عمقا، وأبعدها امتدادا. فكأن هؤلاء الثلاثة مهيَأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي؛ وخصوصا بين الأول والثاني من وجهة، والثاني والثالث من وجهة أخرى.

أرأيت أن السارد (Le narrateur) قد يكون في وضع يبعده بعدا ساحقا، عما يطلق عليه كثير من منظري الرواية الغربيين: طودوروف (T.Todorov)، جيرارجينات (G.Genette)، واين بوث [Wayne Booth] ...): «المؤلف الضمني» (L'auteur implicite). وأما هذا البُعد، في حد ذاته، فقد يكون معنويا، وقد يكون فكريا؛ كما قد يكون فيزيقيا أو زمنيا: حيث نُلفي معظم المؤلفين بُعّدانا عن السارد؛ وما ذلك إلا لأنهم يعلمون كيف ستنتهي أحداث الرواية.

كما يكون السارد قابلا للابتعاد قليلا أو كثيرا عن الشخصيات في الحكاية(Des personnages dans l'histoire) التي يحكي. فقد يمكن أن يختلف عن

هذه الشخصيات أخلاقيا، وفكريا، وزمنيا؛ كما يمثُّل ذلك في رواية «الآمال الكبرى» (1861) (Les grandes espérances) للروائي الإنجليزي شارل ديكنز (Charles Dickens, 1812-1870)، وأخلاقيا وعاطفيا كما قد يتجسد ذلك في «حِلْية موباسان» (La pararure de Maupassant) لألْدو هيكسلي (Aldous Huxley, 1894-1963)...

وقد يكون السارد قابلا للابتعاد، قليلا أو كثيرا، عن المعايير الشخصية للقارئ وذلك إما ميتافيزيقيا، وإما عاطفيا؛ كما قد يمثُّل ذلك في رواية «التحول» (La métamorphose) لكافكا (Franz Kafka, 1883-1924).

كما قد يكون المؤلف الضمني قابلا للابتعاد، قليلا أو كثيرا، عن القارئ. وقد يكون هذا البعد فكريا، وأخلاقيا؛ من حيث يكون المؤلف الضمني (والقارئ الضمني، أيضا) قابلين للابتعاد عن الشخصيات الأخرى[1].

تلكم أهم الآراء التي أوردها وين بوث عن شبكة العلاقات الثلاثية الأطراف : السارد، والمؤلف، والقارئ؛ والتي استخلصها من قراءاته في الرواية الغربية، وخصوصا الرواية الإنجليزية من وجهة، وقراءاته في النقود الروائية التي كتبت في أمريكا، وبريطانيا وفرنسا من وجهة أخرى.

ونحن نعتقد أن هذه المتابعات لا تغطي كل الأشكال السردية المرتكزة على العلاقات القائمة، ولكنها غير المعلنة غالبا، بين البعد الذي يفصل المؤلف عن السارد، والسارد عن القارئ، والقارئ عن الشخصيات من حيث الزمان، والحيز، والثقافة، والعاطفة، والأخلاق، وهلم جرا. هذا أمر.

والأمر الآخر، أن تغطية الأشكال السردية بهذه الرؤية غير مقبول لدينا. فبمقدار ما تدقُّ هذا العلاقات وتلطُف بين هذه العناصر التي تتضافر لإبداع الرواية: كتابة وقراءة، أي بثا واستقبالا؛ تدِق تقنيات الكتابة الروائية وتلطف وتسمو في الوقت ذاته؛ إذْ كلما تمكن الروائي من ثقافة تقنية متينة وعميقة في إنشاء الرواية، تراه يتخذ له أبعادا علاقاتية دقيقة تربط بينه وبين سارده من وجهة، وبين سارده وقارئه من وجهة ثانية، ثم بينه هو، وبين سارده وقارئه جملة، وشخصيات الرواية مجتمعة، من وجهة أخرى.

مكانة السارد في العمل السردي

قد يكون من المستحيل، في أي عمل سردي، غيابُ السارد: متخفيا

متواريا، متحفظ الحضور، خجول الطلعة؛ إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم؛ أي بمجرد أن يقول لنا؛ كما هو الشأن لدى فلوبير، بـ «أننا(nous) كنا في قاعة الدرس حين دخل إليها شارل بوفاري»[2]... فالسارد هنا ممثل، أو مستحضَرٌ «Représénté» بوضوح.

بينما نجد السارد كثيرا ما يستحيل، في كثير من الأعمال الروائية، إلى شخصية مركزية، مزودة بطاقة فيزيقية، وذهنية، وروحية غنية. وقد يتجسد مثل هذا الشأن في رواية «البحث عن الزمن المفقود» (A la recherche du temps perdu) لمارسيل بروست (M.Proust,1871-1922). كما يمثُل في الأعمال الروائية التي تكون هذه بعضَ مواصفاتها؛ إذ السارد يختلف، بعامة، عن المؤلف الضمني الذي ينشئه إنشاء؛ فإننا نبني بشكل جزئي شخصية (Personnalité) المؤلف بحرصنا على أن يختلف السارد عنه[3].

يقول أحد مؤرخي الرواية الإنجليزية: «لو عُجْنا بشيء من العجَلة على عامة الروايات الإنجليزية منذ عهد فيلدنغ (Henry Fielding,1707-1754)، إلى عهدنا هذا [زهاء عام] 1930 لصُدِمنا، قبل كل شيء، باختفاء المؤلف»[4].

ويزعم قيصر أن السارد يصدق حتى في حال سرده حكاية حافلة بالأكاذيب، ولكن السارد قد لا يحسن ممارسة الكذب إذا لم يكن يعتقد فيما يحكيه. بينما المؤلف لا يستطيع أن يكذب، ولكنه يستطيع، على أقصى تقدير، أن يكتب كتابة جيدة أو رديئة. فالأب أو الأم إذا حكى أحدهما حكاية لصبيهما فإنهما يخضعان للتحول نفسه الذي يصدر عن المؤلف في بدء حكْيِ عمله السردي. ويعني هذا أن السارد لا يكون هو المؤلف أبدا[5].

1 ـ لعل الذي يلاحظ القارئ هو هذه الركاكة التي صاغ بها قيصر هذه الفكرة؛ فقد أسفّ في ذلك إسفافا. ولعل ذلك كان راجعا إلى عدم وضوح الفكرة المقرَرة نفسِها في ذهنه؛ فالمثال الذي جاء به من حكاية الأبويّن لصبيهما ما كتبه المؤلف في رواية: فيها غموض شديد، وخلط عجيب؛ وفي الحالين لا تقوم حجة له حول ما كان يريد تقريره.

2 ـ ما دخْلُ مسألة الكذب وتبرئة المؤلف منها، وإلصاقها بالسارد الذي لا يوجد ماثلا، في حقيقته، إلا في شخصية المؤلف؟ لا يستطيع السارد أن يوجد من عدم إلا إذا أوجده المؤلف تحت شكل ما. ولعل جنس المقامات في الأدب العربي أن يكون خير مثال على توضيح هذه المسألة؛ فإن الحريري

لم يظهر طوال الخمسين مقامة، ولم يتدخل قط، وكان بمنزلة المخرج السينمائي، حذْوَ النعل بالنعل، يعمل ولا يظهر... ولكن الحريري ظهر بوجهه من حيث هو مؤلفُ تلك الحكايات، وكشف عن حقيقة شخصيته للقارئ آخرَ تلك المقامات؛ فاستغفر الله من تلك الهرائيات التي كتبها، والأباطيل التي نسجها؛ (وكان الشيخ يعدُّ التخيل والإبداع حُوبا وإثما)، قائلا: « هذا آخر المقامات التي أنشأتها بالاغترار، وأمليتها بلسان الاضطرار؛ وأنا أستغفر الله تعالى مما أودعتها من أَباطيل اللغْو، وأضاليل اللهْو»[6].

فالكذب إن كان في العمل السردي فصاحبه المؤلف؛ لأن دور السارد في الأطوار التي يبرز فيها في المقعد الأمامي، لا يأتي شيئا غير النهوض بالوظيفة التي يكلفه المؤلف إنجازها، وتحت رقابته الصارمة، ورعايته الفائقة.

ليس سارد الرواية هو المؤلف. ذلك واضح. وإنما «السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها»[7].

فكأن شخصية السارد، من هذا المنظور الملتوي العجيب، تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردي. أو قل إن السارد، كما يزعم بوث، شخصية منزوعة عنها صفاتها، ولا تضطلع إلا بوظيفة الكلام[8].

لا الرواية ذات ضمير المتكلم، ولا الرواية المسلسلة (Le roman-journal)، ولا تلك التي تنهض على التراسل بين شخصيتين اثنتين أو أكثر: (Epistolaire) يمكن أن تكون أشكالا سردية أقل شعرية من الأخريات. وبالفعل، فإن السارد لا ينغلق على نفسه داخل منظور ضيق لشخصية محددة... فلعل السارد، من وجهة أخرى، أن لا يكون إلا قناعا. ولكن من يحمل القناع؟[9].

نقد هذه الآراء

المنطق، نعتقد، واحد؛ في الشرق كما في الغرب، وفي القديم كما كما في العهد الحاضر؛ أن الأبيض ، في اللغة العلمية والمعجمية، لا يمكن أن يكون إلا أبيض، والأسود لا يمكن أن يكون أبيض حالة كونه أسودَ... أن يكون المؤلف، مؤلف الرواية، مَهيضَ الجناحين؛ بحيث لا هو سارد، ولا هو شخصية، ولا هو شخص حقيقي يتمتع بالوعي ووجود الحياة: أمرٌ من العسير تقبلُه إلا إذا انسلخنا من كل الأسُس المنطقية التي تعارف الناس

عليها في علاقاتهم الفكرية وغير الفكرية، وتسلحنا بالمنطق العبثي الذي يمكن أن يجعل كلَ شيء أيَ شيء، فنعم...!

إننا نسلم بخيالية السارد، في أطوار معينة من العمل السردي، لكن كيف يمكن أن يتحول المؤلف إلى كائن غريب، مشوه، معتوه، غير واع، غير عاقل، غير مفكر، غير موجود... عن طريق شخصية السارد...؟

فحين يكتب أي روائي رواية؛ فهو الذي يكتب؛ وهو الذي يُنشئ الشخصيات، وهو الذي يتخذ لروايته ساردا، في بعض الأطوار السردية... لكن المؤلف يظل حاضرا في العمل الروائي؛ فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبجه... ولا نحسبه يتحول إلى مجرد شخصية خيالية... يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو، وإلى أي شيء؛ أيِّ إلى شيء...!

إن المؤلف يتخذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية تبعا للتقنيات السردية التي يتبناها، وتبعا للضمائر التي يستعملها من دون سواها؛ لانختلف في ذلك؛ فهو، مثلا، حين يصطنع ضمير المتكلم في سرد عمله يستحيل في الحقيقة إلى شخصية مركزية، وإلى سارد،؛ ولكن لا أحد من العقلاء ينزع عنه صفة المؤلف... فأي قارئ مستنير يدرك أن المؤلف متخف وراء السرد؛ فهو حاضر بقوة؛ فهو يشبه المخرج السينمائي؛ فالساذج وحده هو الذي يتعامل مع شخصيات الشريط السينمائي دون التفكير في المخرج الذي كان وراء كل حركة، وكل صوت، وكل لقطة مثيرة وغير مثيرة في الشريط... لكن الذي يفهم العمل السينمائي يرى المخرج من خلال الممثلين والممثلات... أنه هم، وهم هو .

إن الذَهاب إلى القطْع بذوَبان المؤلف في الشخصية الخيالية للرواية ليس حكما سليما بحيث يصدُق على كل الأطوار السردية.

ثم ما هذا الشيء الذي يطلقون عليه: «المؤلف الضمني» ؟ وهل هناك مؤلف ضمني ، ومؤلف غير ضمني، في مجال التأليف؟ ولمَ يقال لمؤلف الرواية «مؤلف ضمني» - أي مؤلف وهْمي؛ أي لا مؤلف ! - ويُعترَف لباقي المؤلفين الذين يكتبون النقد، والمقالة، وسوى ذلك من الأجناس والأشكال بصفاتهم الإنسانية التي يتمتعون بها؟ ولمَ لا يكون، بناء على هذا المنظور النقدي العجيب، كلُ المؤلفين على الأرض، وعبر كل الكتابات: مؤلفين ضمنيين، هم أيضا؛ فيتحول وضع الأدب المكتوب كله إلى وضع الأدب

الشفوي؛ بحيث لا كاتب يمسي كاتبا لشيء؛ وبحيث يمكن أن يحرم من حقوق التأليف؛ وذلك على أساس أنه ليس هو المؤلف الحقيقي، أو المادي، بتعبير بارط، الذي كتب ونسج؛ وإنما هي شخصية أخرى اندست فيه، أو اندس هو فيها؟

المؤلف، ببساطة، يكتب رواية مؤلفة من عدة حكايات، وشخصيات؛ وهو الذي يضع كل مكوناتها السردية، وهو الذي يعبر عنها بلغته الخاصة... فالشخصيات ليست المؤلف، كما أن المؤلف ليس الشخصيات. فهو السارد من الخلف في الشكل السردي القائم على استعمال ضمير الغائب، وهو السارد الحاضر في سرده لدى استعمال ضمير المخاطب. فـ «أنت» قد لاتعني إلا نفسها؛ أي الشخصية التي تنهض بالحدث، أو التي يقع عليها الحدث، أو التي تسهم، مع سواها، في بناء الحدث؛ ولكن ضمن بنية يهندسها مشرف ومنجز معا، هو المؤلف، وأما السرد بضمير المتكلم فعلى الرغم من أنه يتداخل مع السارد؛ فإن أي عاقل سيميز بين الأمر والأمر؛ وسيدرك أن هذا السارد ليس إلا مؤلف النص السردي، قبل كل شيء، وهو مؤلف مباشر، لا ضمني، وحقيقي لا وهمي، وواقعي لا خرافي. ولكن الأحداث التي يسردها ليست حقيقية، ولكنها خيالية. وخيالية الأحداث لا ينبغي لها أن تزيح المؤلف عن مكانته التقليدية. فما شأن هذا المؤلف الضمني؟ وماخطْبُ هؤلاء المنظرين الغربيين وهم يجردون المؤلف من حقه؟

فإذا كان السارد موجودا، فأين المؤلف؟ وإذا كان المؤلف موجودا، فأين السارد؟ و «لو كان فيهما آلهةٌ إلا اللهُ لَفسدتا !» فأين هذا السارد مع وجود المؤلف صاحب الشأن؟ السارد يحل محل المؤلف في السرديات الشفوية. ذلك حق. أما في السرديات المؤلَفة فإن الكاتب الروائي هو الذي يتولى الأمر بنفسه. أي هو الذي يسرد حكايات روايته، وهو الذي يخبرنا بما يجري من أحداث. فأما إن كانت الكتابة الروائية تقليدية، فإنه يبدو لنا الملم بكل شيء عن شخصياته، ونواياها، وأهوائها، وهواجسها، وعواطفها، ومصيرها... وأما إن كانت هذه الكتابة حداثية فإن الكاتب يحاول أن لا يعرف أي شيء عن الحدث والشخصية، وكأنه يرافقها ويواكبها، ولا يتدخل لتغيير مجرى الأحداث السردية إلا بتخف شديد، وذكاء احترافي لطيف.

العلاقة بين المؤلف والقارئ

إن البعد الذي يتخذه المؤلف بالقياس إلى موضوعه، وبالقياس إلى العالم، وخصوصا بالقياس إلى القارئ، ثم الاتصال الثابت مع هذا المتلقي... كل أولئك أشكال تعبيرية توحي بشيء من المواجهة المحرجة والحساسة؛ كما تجعل من الحديث النثري ذا طابع سماوي. وهي كلها، كما يقرر ذلك قيصر، تدعو، آخرَ الأمر، إلى اتصال مع متلق مثالي. حتى كأن هذا المتلقي ممثل للإنسانية كلها. وإذا استطاع الروائي أن ينشئه إنشاء، ويُبقي على عاطفة حضوره حية؛ فإنه قد يكون أنجز ألطف ما يمكن أن يكون؛ بل ربما يكون حقق أعظم قوة خلاقة للناثر[15].

العلاقة بين الكاتب والقارئ في الكتابات التقليدية علاقة بسيطة تتشكل من طرفين اثنين: أحدهما الكاتب وهو الذي يُملي رأيه، وهو الذي «يعلّم»، و«يعّلم» معا؛ وأحدهماَ الآخر وهو القارئ الذي يتلقى النص الروائي جاهزا، كاملا، محبوكا، مصنعا، مرتبا؛ بحيث ليس عليه هو إلا أن يقرأ، ويتمتع بما يقرأ... فدوره كان، إذن، استهلاكيا محضا.

وأما في الكتابة الروائية غير التقليدية ـ حتى لا نقع في فخ هذه الغابة من المصطلحات ـ فإن دور القارئ يغتدي مركزيا؛ ذلك بأن النص الذي يقدم إليه ليس كاملا ولا جاهزا ولا مصنعا؛ ولكنه نص غير محبوك... وينتظر من قارئه أن يبذل فيه جهدا يكمل به بناءه... فدور القارئ في مثل هذه الحال كأنه بنائي، لا استهلاكي. فكأنه وهو يقرأ، يتناص مع المؤلف فيحاول مواكبته بإكمال بناء النص المقروء.

لقد يغتدي «القارئ كائنا خياليا (Une créature fictive)، وهو دور نستطيع أن نتولج فيه لنشاهد أنفسنا بأنفسنا»[11].

ونلاحظ في هذا الكلام أن القارئ نفسه، وليس المؤلف وحده، يغتدي، هو أيضا، كائنا خياليا، لا حقيقيا حين يقرأ. وهو رأي أغرب من الغرابة! وكأن خيالية العمل السردي ينجرّ عنها بالضرورة خيالية المؤلف والقارئ جميعا فيما قرر بوث وقيصر: (Booth et Kayser): الأول عن المؤلف، والآخر عن القارئ؛ الأول وصف المؤلف بأنه «شخصية خيالية»، والآخر وصف القارئ بأنه «كائن خيالي»؛ فهل يمكن أن نبني نظرية للرواية بمثل هذه الخياليات؟

وكان يُشترَط في قراءة الرواية، «أثناء القرون الوسطى، وحتى أثناء

القرن السادس عشر أيضا، أن يكون ذلك أمام حضور منسجم؛ كما تشهد بذلك مقدمات تلك الروايات العتيقة»[12].

والسؤال الذي نريد أن نلقيه على وُلْفقان قيصر هو: هل كان في القرون الوسطى، رواية بالمفهوم الفني؟ وهل يمكن أن يُتحدث في مثل هذا المستوى من الكتابة عن محاولات متفرقة بدائية، للشكل الروائي في أوروبا التي كان الظلام الدامس هو الذي يخيم عليها؟. أم هل كان الرجل يريد أن يقنعنا بأن أوروبا، على تلك العهود المظلمة، كانت تزدهر بالحضارة والأدب والعلم؟

وأيا كان الشأن، فإن القراءة ذات الشكل الراهن، كأنها انطلقت من ظهور «الرواية الجديدة» أثناء القرن الثامن عشر (ووصف الرواية بالجدة في هذا المقام لا يعني الرواية الجديدة «Nouveau roman» التي ظهرت في فرنسا في منتصف القرن العشرين؛ ولكن الجدة تنصرف إلى التمييز بين ما كان سائدا قبل ذلك العهد من كتابات روائية). وهي تنهض، على كل حال،على تطلّب القارئ الفردي.

ولعل تلك الطقوس الأدبية الأوروبية المنصرفة إلى قراءة الرواية، إن وقعت ممارستها على تلك العهود حقا، أن تشبه الطقوس التي كانت تتم فيها قراءة المقامات، حيث تذكر بعض الأخبار أن بديع الزمان الهمذاني كان يقرأ لدى نهاية دروسه، في مجلسه، على طلابه مقامة كان أعدها لهم من قبل.

ثانيا: هل من تقنين لشبكة السرد؟

السرد، المسرود، السارد، المسرود له، السردانية، السرديات... إنها شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة المتمايزة، والمتقاربة المتباعدة، في الوقت ذاته.

ونحاول في هذه الفقرة رسم صورة لهذه الإشكالية الشديدة التعقيد. ولعل المعضلة الكبرى أن تمثُلَ في كيف نحدد التفاريق الدلالية بين هذه المفاهيم المتداخلة. وقد ذهب غريماس(Greimas) إلى أنه «حين يتعين الباث والمتلّقي(Le destinateur et le dedtinataire) للخطاب]الروائي[، بشكل واضح في الملفوظ(Enoncé) (مثل ضمير المتكلم، وضمير المخاطب): يمكن أن

يُطلَق عليهما، حسَب اللغة الاصطلاحية لجيرار جينات(G.Genette) : السارد والمسرود (Narrateur et narrataire)»(13).

إننا، نجدنا، كما يقرر ذلك غريماس وكورتيس، «أمام تراتبية تراكُبية (Hiérarchie syntaxique) حيث كل وحدة تقابل صنفا عاملاتيا (Type actantiel) محددا؛ فالعاملات التراكُبية، بالمعنى الدقيق، هي مشكّلات البرامج السردية؛ والأدوار العاملاتية هي القابلة للحساب داخل المسار السردي. على حين أن العاملات الوظيفية تتمحض للرسمة السردية في المجموع»(14).

ولكن هذه اللغة التي يصطنعها غريماس لا تكاد تقوم لها قائمة في حقل المفاهيم،حيث إن كل مفهوم يحيل على مفهوم آخر، في غرفة مظلمة لا نعتقد أن يهتدي السبيلَ إلى بابها إلا قلة من الناس؛ ربما يكون من بينهم غريماس... ولكن ما يدرينا؟ فربما لا يكون هو أيضا من بينهم، والله المستعان على الخير! فلكي نفهم هذا النص القصير الذي ينظر للسردانية؛ علينا أن نفهم دلالة «التراتبية» (والتراتبية من اللغة الجديدة في اللغة العربية، نشأت تحت تأثير المعاني المترجمة من اللغات الأجنبية نهاية القرن العشرين)...؛ وأن أصلها إغريقي مؤلف من جذرين اثنين: «Hieros» ومعناه «المقدس»؛ و«Arkhia» ومعناه «الأمر أو القيادة»(15). ثم من بعد ذلك علينا أن نفهم ماذا يراد بالضبط من هذا المفهوم الذي أنشئَ في الأصل، لتحديد العلاقات بين الحاكمين والمحكومين، أو بين الأعلوْن والسافلين؟ وهل يوجد فرْق كبير، أو فرق ما، بين المعنى الذي يُوقِر به غريماس هذا المصطلح، والمعنى الفلسفي...(16)؟ حتى إذا فهمنا، إن شاء الله لنا أن نفهم، بعض ذلك؛ دَرَجْنا إلى استعمال غريماس: وهل توجد حقا تراتبية في ترتيب الكلام داخل الجملة المركبة؛ بحيث هل يمكن أن نجعل الاسم دائما هو الأعلى، والفعل دائما هو الأدنى، مثلا؟ أو نقلب معيار التصنيف فنجعل الفعل هو الأعلى دائما، والاسم هو الأدنى دائما!؟ وهل ذلك ممكن حقا في نسج الكلام الذي لا يكون للفظٍ تراتبية على آخر؛ فقد يحسن أن يكون الفعل هو الأعلى في هذه الجملة، ولا يكونها في تلك، وهلم جرا... فأي وحدة من الكلام، أو من السرد، يمكن أن تتخذ لها سيرة التراتبية والحال إن الكتابة الروائية الجديدة تحاول قلب كل الموازين، والتمرد على كل المعايير التي تقيد سيرة الكاتب حين يجيء إلى ممارسة الكتابة فيكتب ما يكتب؟...ثم

هل الترجمة العربية التي تجعل «العامل» مقابلا لمصطلح «Actant» ترجمة سليمة حقا؟ وأنها تعني في العربية معنى ما، حقا؟ ثم ما «الرسمة السردية» (Le schéma narratif)؟ وهل تعني شيئا حقا في نظرية السرد؛ بحيث إذا تعاملنا معها استطعنا أن نحلل النص السردي بكفاءة وفعالية؟ ثم ما البرامج السردية (Des programmes narratifs) التي لعلها أن تتجسد في سلسلة من المفاهيم المعقدة، التي يُحيل بعضها على بعض، ويتوالج بعضها مع بعض، إلى درجة التيه والحيرة. ومن أهم ما يقوم عليه ما يسميه كورتيس وغريماس «البرنامج السردي» أنه «نظام أولي للجملة المركبة السردية للسطح؛ وهو مشكلٌ من مَقول الفعل، وهو الذي يدبر أمر مقول الحال»(17).

ويعني البرنامج السردي، لدى غريماس وكورتيس، هذه المعادلة:

ب. س = و [فـا ⟵ (فـ2 II م ق)]؛

ب. س = و [فـا ⟵ (فـ2 U م ق)](18).

إن مثل هذه التقريرات لا تقوم لها قائمة، في منظورنا، لأنها ترتبط بشبكة من المفاهيم الأخرى التي تحتاج، هي أيضا، إلى تقديم وتفسير. وفي بعض الأطوار لا يكون لها تفسير مقنع فتظل معلقة في الهواء دون غَناء. ويبدو أن غريماس أراد أن يعلمِنَ السردانية، كما كان فعل ذلك فلاديمير بروب، فلم يُفدها كثيرا.

ولو جئنا نتوقف لدى المفاهيم التي حاول أن يجعلها غريماس مصطلحات لعلم السرد لما انتهينا إلى طريق، ولما اهتدينا إلى فتح باب، ولما جنَينا فائدة تُذكر فتشكر؛ ذلك أن مثل هذا الذي يطلق عليه «البرنامج السردي» لا تُفضي عناصره إلا إلى تعقيد الكتابة السردية التي جعلها الله بسيطة على ما فيها من تعقيد، ويسيرة على ما فيها من مشقة وعناء.

ثم مَن يتفق معه على كل هذه الحشود الحاشدة من المصطلحات الجديدة التي استوحى بعضها من النحو واللسانيات العامة، - وبعضها الآخر من علوم أخرى - ثم حاول أن يتنكب بها عن سبيلهما؛ ويمنحَها من لدنْه معانيَ جديدة فتغتدي مفاهيم سيمائية يتداولها الناس بينهم ويسترشدون بها ليتخذوا منها مفاتيح لبعض هذا العلم... ولكن التوفيق قل أن يواكب كل جهود الناس؛ وخصوصا أولئك الذين يودون أن يتقعروا فيما لا يُتَقَعَّرُ فيه.

إن غريماس عالم لسانياتيّ؛ فهو منظر لغوي، ولا نحسب أن أحدا

يختلف حول هذا؛ لكن الذي لاحظناه نحن ـ ولاعلينا أن لا يلاحظ آخرون ذلك ـ أن غريماس حين يتحدث عن الأدب تتعثر به القدم، ويضطرب له الطريق؛ فلا يعرف المستوى الذي يعرفه حين يتحدث عن شؤون اللغة واللسانيات(كتابه: «الدلالة البِنَوية»)؛ ذلك أن الحديث عن الأسلوب، والأدبية، والشعريات (Poétique)، والنص، والخطاب، والنسج الأدبي الذي يشكل لحمة الكتابة بعامة لا يمكن أن يمر بالضرورة بأصول اللسانيات ونظرياتها وحدها؛ وإلا لكان ابن جني وسيبويه ودو سوسير أنقد الناس للأدب؛ وإنما يقتضي شيئا آخر، لا يمتلكه علماء اللغة، وهو لا يُكتسَب إلا بطول المراس، وكثرة الخِلاط، للنص الأدبي وتذوقه.

ومحال على مفكر لغوي أن يكون ناقدا، محللا للنص، ومنظرا له أيضا من الطراز الأول؛ وفي المستوى الذي يكونه بالقياس إلى منزلته في اللغة.

تحليل النص والتنظير له علْمٌ باللغة مضافا إليه شيء آخرُ. وهذا الشيء الآخر لا ينبغي له أن يكون لدى الناس جميعا.

وليس للنص الأدبي علم متفقٌ عليه فيُتَحَكَّمُ فيه بالدقة التي يتصورها أشياع علْمنة الأدب؛ وفي طلائعهم الشكلانيون الروس. ليست اللغة التي عُلْمِنت ضوابطها (وضع النحو) منذ القدم، كالكتابة الأدبية، ومنها الكتابة السردية التي بمقدار ما نحاول التحكم فيها؛ بمقدار ما نلاحظ أن الاعتياص يزداد، كلما ظهر مبدع كبير في كتابة الرواية أو في كتابة الشعر على حد سواء.

إن الاجتهاد في «مكْنَنَة» الأدب بإخضاع الكتابة فيه (وهنا في وهمنا الكتابة الروائية) بتقنين نظامها تقنينا صارما، وضبط بنائها ضبطا دقيقا: لا نحسب أنها تُفضي إلى نتيجة مثمرة.

ويبدو أن محاولة غريماس في تقنين الكتابة السردية، كما كنا أسلفنا الإشارة منذ قليل، كأنها معارضة لفلاديمير بروب(Vladimir Propp) في تنظيراته للحكاية الخرافية. لكن الفرق شاسع بين بنية الحكاية الخرافية (Le conte merveilleux) التي هي بنية أزلية وعالمية؛ وذلك لأنها مروية موروثة؛ ولأنها، نتيجة لذلك، ثابتة الشكل إلى حد بعيد؛ ولأنها تُروَى ولا تُكتَب؛ ولأنها تضطرب في أحياز لا تكاد تجاوزها، وتسرد حكايات متشابهة متقاربة لا تكاد تغادرها؛ وبين بنية الرواية التي هي على ثباتها متجددة،

ومتحولة الشكل (الرواية الجديدة مثلا)، وعلى تشابهها مختلفة (تطور وضع الشخصية وانتقالها من مستوى البطل إلى مستوى الكائن الورَقي؛ ومن مستوى اللامنقهرة إلى مستوى الكائن الضعيف؛ ومن مستوى محاولة إيهام القارئ بواقعيتها، وتاريخيتها، إلى مستوى خرافيتها، وخياليتها).

ثم ما ذا يقال في نظرية بروب التي تحدد وظائف السرد في إحدى وثلاثين وظيفة، وأنماط الشخصيات في سبعة؟[19]

أيكون من المنطق التسليمُ بهذا التحديد الميكانيكي للبنية الحكائية؟ وإذا وقع التسليم بها، في غياب دراسة نقدية معمقة لهذا المنهج، وإمكان إظهار كل ما يكون فيه حتما من نقائصَ ومواطن ضعف؛ فإنه لا يمكن التسليمُ بما وضع غريماس في قانون برنامجه السردي الذي أقامه على تسعة أسس رمز لها بحروف وأشكال، صنيع فلاديمير بروب؛ حذْوَ النعل بالنعل.

ولعل الذي يضعف من قيمة جهد غريماس هو أن البنية الروائية مترجْرِجة مُعْتاصَةٌ على التنظير الصارم؛ لعلة واحدة ولكنها جوهرية؛ وهي أن الكتابة الروائية إبداع مفتوح؛ ولكل مبدع الحق في أن يبتكر فيقدم ويؤخر، ويغير ويبدل؛ فإذا الشخصيةُ في الرواية الجديدة لا تعدو كونها شبحا مضطهَدا (مجرد رقم، أو حرف...)؛ وإذا الحبكة غائبة، أو شاحبة، أو ممزقة الأسمال، مقطعة الأوصال؛ إن حاولت الإمساك بها أفلتَتْ، وإن أردت متابعةَ رصْدِها تصدَّفَتْ وأعرضَتْ؛ بينما اللغة فيها مجرد لعبة، والشخصية مجرد شبح، والزمن مجرد أحيان متقطعة لا يجمعها خيط؛ والحيز سحري، أو عجائبي، أو مموه، أو مشوه، أو مُؤْذىً.

وعلى أننا، وكأننا حين نتحدث عن شيء من عناصر هذا البناء، نحاول وضع تقنين للكتابة الروائية، ونجتهد في رصد تقنياتها المتحكمة فيها؛ والحال أنه لا يجمع، أو لا يكاد يجمع، بينها إلا اللغة (وهي أداة للتعبير تشترك فيها كل الإبداعات المكتوبة)، والشخصية (وهي أداة تَرِدُ ضمن المكونات السردية وتشترك فيها أيضا كل الأعمال السردية الشفوية مثل الحكاية الخرافية) والمكتوبة (مثل المقامة، والقصة، والرواية، والمسرحية...)، والحدث الذي هو مكون مفترَضٌ وجودُه في معظم الأعمال الأدبية وفي طلائعها السردية.

فكأن اللغة وحدها هي القاسم المشترك الذي تشترك فيه كل الإبداعات

المكتوبة، والشفوية أيضا.

إنه من العسير محاولة وضع نظرية لعمل يعتاص على التنظير. إن الخيال طليق، وإن الإبداع سمَتُه الأولى حرية، وإن وظيفته الجمال، وإن غايته الابتكار؛ فكيف يجوز تقييد حرية يجب أن تظل طليقة، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود، وابتكار يجب أن يظل متمتعا بكل ما له الحق فيه من انكسار القيود، وانفتاح الآفاق، وانزياح الحواجز.

إن مثل هذا التنظير لا يقع إلا على الأعمال الروائية البسيطة، أو التقليدية، أو المحروم أصحابُها من التوفيق، أو الذين يودون أن يقيدوا حريتهم الإبداعية بالقواعد، ويغُلّوا أعناقهم بالضوابط، ويكبلوا عقولهم بالنظريات التي قُصاراها اللُهاثُ وراء الإبداع العظيم: ترصد بناءه، لتنظر على ذلك الأساس للكتابة السردية انطلاقا من تلك الأعمال.

إن الشكل الروائي متحول دائما؛ فكيف نستطيع أن نزعم أننا قادرون على وضع قانون ثابت يقيده تقييدا، ويكبله تكبيلا؛ فيغتدي ثابتا وقد كُتب عليه أن يظل متحولا؟ إن كل نظرية للنقد توضع انطلاقا من معطيات نصوص يقرؤها المنظر فينظر، في الحقيقة، لها أصلا. أما ما وراء ذلك، أو ما بعد ذلك، فيمكن أن تنطبق نظريتُه على بعضها دون بعضها الآخر؛ فإن انطبقت عليها كل التقنيات فتبا لها من نصوص وسُحّقا؛ إذ خضعت للقواعد، وأذعنت للقيود!

إن عبثية الإبداع هي قاعدته؛ وإن تمرده على التقنُّن هو ثورته التي يجب أن تظل معلَنَة على التقاليد التي تقيد فلا تُرسل، وتؤذِي أكثر مما تُجْدي.

كل إبداع عظيم هو نشْءٌ جديد؛ فيغتدي هو الذي يوحي بتأسيس قواعد لقراءته؛ لكن ذلك لا يعني أن تلك القواعد أزلية، ثابتة؛ تصلح لكل إبداع، وتظل على ذلك الصلاح عبر الأزمنة والأمكنة؛ وهي السيرة التي يجتهد في ترسيخها بعض المنظرين الغربيين، ومنهم غريماس.

وربما يكون طودوروف أعرف من غريماس بالسرديات لدى حديثه عنها في أكثر من موقع... لكن جيرار جينات قد يكون أبرع منهما معا في تحليل الأعمال السردية ومحاولة مقاربتها بالتنظير؛ وسيظل جهد هذا الرجل، في مجال السرديات، متداوَلا بين الناس زمنا طويلا... وهو الذي عرف

العمل السردي وتحدث عنه في مقالته التي كتبها تحت عنوان «حدود العمل السردي» (Frontières du récit)، والتي سنناقش منها تعريفه للعمل السردي خصوصا.

يعرف جيرار جينات العمل السردي بأنه «عرْض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة»[20].

ويبدو أن هذا التعريف ليس جامعا مانعا، ولا دقيقا لطيفا؛ بل لعل الضعف أن يأتيَه من بين يديه ومن خلفه؛ وذلك على الرغم من أنه يزعم أنه يمكننا تعريف العمل السردي دون أي صعوبة:

فالأُولى: إن الأحداث التاريخية، في تصورنا، تنضوي تحت لواء التأريخ، لا تحت لواء الحكي؛ وإلا فبِمَ نميز بين الحدث التاريخي المستند إلى الواقع والفعل، والحدث الحكائي المستند إلى مجرد الخيال الخالص؟ وإذا أدرجنا السرد التاريخي، فإن اللعبة حينئذ ستتغير قواعدها، وتختلف ضوابطها؟ أم أليس هو الذي يقول عن أحداث الشريط السردي «واقعية أو خيالية»؟ وما خطْبُ الأحداث الواقعية، هنا، وهي من التاريخ؟ وهل الكتابة الروائية، والسردية بعامة، هي نفسها السُرود التاريخية التي تنهض على الحيز الجغرافي، لا على الحيز الأدبي، وعلى الأحداث الواقعية التي وقعت، فعلا وحقا، لناس حيُوا في زمن ما، في مكان ما؛ لا على الأحداث الخيالية التي لم تقع قط إلا لشخصيات خيالية، أو كائنات ورَقية...؟

والثانية: إن استعمال التخصيص للغة الحكْيِ بأن تكون مكتوبة لا معنى له؛ لأن أصل الحكي في جميع آداب الشعوب منذ الأعصار الموغلة في القِدم كانت تنهض على اللغة الشفوية؛ ولم تتدخل اللغة المكتوبة إلا في القرون الأخيرة بعد استكشاف المطبعة، ونشوء الناشرين.

والأخرى: إن اللغة، بصرف النظر عن كونها شفوية أم كتابية؛ وذلك ما يلتقي فيه جيرار جينات مع رولان بارط، ومع أي ناقد مرموق كان يمكن أن يعرض لهذا المفهوم بالمعالجة: ليست إلا عنصرا من بين عناصر كثيرة تتضافر وتتظاهر، وتتكاتف وتتآلف؛ من أجل أن تنجز عملا سرديا كاملا. ذلك أن اللغة، مضافا إليها الأحداث، لا تصنع شيئا إذا لم تكن هناك شخصية، ولم يكن هناك ساردٌ ينهض بهذا الصنيع.

إن اللغة مطروحة في المعاجم، وإن الأحداث مطروحة في الطريق، وإن

الشخصيات مندسة مواصفاتها في الطباع؛ وما لم يكن هناك سارد يؤلف بينها، فلا يقوم العمل السردي أبدا؛ فكيف، إذن، يتخذ جينات من اللغة والحدث عنصريّن وحدهما لتعريف العمل السردي؟

ويرى بعض محرري الموسوعة العالمية أن العمل السردي يقتفي ميثاقا تنشط بداخله أربعة مصطلحات: المؤلف، والقارئ، والشخصية، واللغة. وبمجرد أن ينقص عنصر واحدُ من الأربعة يختل النظام، وتنعدم الثقة؛ أي أن الميثاق يُخْرَقُ ويُنقض[21].

إن هذا التعريف المقام على أربعة عناصر، أو مشكّلات سردية، هي: المؤلف، والقارئ، والشخصية، واللغة، لانرى أن طريقه يستقيم، هو أيضا، لبعض هذه العلل:

الأولى: أنه يُهمل عنصر الحدث من المشكّلات السردية؛ وإنا لا ندري كيف يستقيم أمر هذا السرد إذا أمطنا عنه الشخصية وأهملنا أمرها منه؟ بل إنه يهمل أيضا عنصري الزمان والمكان؛ بحيث لولا إيراد عنصر الشخصية في هذا التعريف لكان انصرف إلى المقالة مثلا، أو إلى أي جنس أدبي آخر غير سردي... أم هل يمكن أن توجد شخصية في رواية ما، أو في قصة ما، خارج إطارَيِ الزمان والحيز؟

والثانية: كيف يضاف القارئ على أنه عنصر أو مشكّل سردي، وهو لا وظيفة له إلا التلقي، ودوره لا يرتبط ارتباطا، لا في الزمان ولا في المكان، بالمؤلف (المؤلف في أمريكا الجنوبية، والقارئ في أفريقيا الشمالية...) ومع اعترافنا بشيوع هذه الأطروحة في معظم الكتابات النقدية الغربية المعاصرة المتمحضة للأعمال السردية؛ فإننا نعتقد أن مثل هذا الأمر يتمحض، خصوصا، بل أساسا ووجوبا، للحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة: فهناك باث، وهناك متلق مباشر (وليس قارئا، والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي لهذه العلة فنقف «المتلقي» على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، بينما القارئ: يخصص لقراءة المكتوبات السردية ونحوها...). فالمتلقي، في الأعمال السردية الشفوية، جزء حقا من هذا النظام السردي، ولكن الأعمال السردية المكتوبة، وفي طلائعها الرواية، لا. أما الأعمال السردية المكتوبة، والرواية أهمها، فإن القراء يمكن أن يأتوا بعد كتابتها بقرون طويلة. ثم كيف يصطنع مصطلح القارئ بالقياس إلى

العمل السردي الشفوي والحال أن الأمر يتمحض للمتلقي الشفوي، لا للقارئ؟ وإلا فماذا يقرأ قارئ وهو ليس بقارئ أصلا؟ أو هو قارئ ولكن المنتوج المقدَّمَ إليه ليس مكتوبا: فماذا، إذن، يقرأ؟ أو قل إنه كيف يستطيع قراءة ما لا يُقرأ؟

والثالثة: أن هذا المؤلف الذي يُتَّخَذ، في بعض هذا التعريف الذي نحن بصدد نقده، في صدر مشكّلات العمل السردي قد مات، أو قل إنه: اغتيل فمات! وقد اغتاله المنظرون الغربيون ـ للرواية، والشعر أيضا ـ أنفسُهُم؛ فكيف يُبْعَث هنا حيا، على الرؤية النقدية التقليدية؛ ثم لا يُبعَث، فقط، من أجل أن يكون؛ ولكن من أجل أن تكون له الصدارة في مشكّلات العمل السردي الذي الروايةُ أهمُ أجناسه؟

أرأيت أن فاليري(Paul Valéry, 1871-1945) هو الذي كان قد زعم، في أوائل من زعم في فرنسا، حول المؤلف المسكين المزاعم؛ فحكم عليه بالإعدام، كما كان حكم عليه بالإعدام أيضا أحد مؤرخي الرواية الإنجليزية منذ زهاء نصف قرن[22]؛ إلا إذا ما كان القصد من ذلك هو القارئ المندس في السرد نفسه؛ كذلك الذي يندس في شريط السرد القائم على اصطناع ضمير المخاطب، فنعم! لكننا رأينا أن التعريف عام بحيث ينصرف إلى كل الأعمال السردية، لا إلى الرواية المكتوبة وحدها.

وإذا كان هذا المؤلف قد مات أو اغتالته يد النقد العابث، فماذا بقي من الإبداع؟ ومَن سيكتب للناس بعد الذين اغتيلوا من المؤلفين؟ ولمَ يموت المبدع ولا يموت الناقد ما دام لم يكن النقد إلا ظلا لازبا للأعمال الإبداعية؟ أوَ لا يتولد عن هذه المقولة العابثة التي أرسلها بول فاليري أن كل من يكتب قد مات؟ فلمَ لايزال الكتّاب بالآلاف في العالم، وهم لا يحزنون؟

وعلى أننا سنناقش هذه المسألة بتفصيل في القسم الثالث من هذه المقالة، وإنما أثرناها،هنا، عَرَضا، لكي نُبَكِّتَ هذا الذي اتخذ من المؤلف الذي اغتاله جميع النقاد الحداثيين عنصرا أساسا في المكونات السردية... وهذا من أغرب ما صادفناه في الفكر النقدي الغربي، الذي كثيرا ما يتناقض حول تقرير قضية واحدة يُظَنُ أن الناس جميعا اتفقوا في شأنها.

فبينما نجد فاليري، وفولكنير، وبارط، وطودوروف، وكل النقاد الفرنسيين، وكثير من النقاد غير الفرنسيين في الغرب، يجمعون على ضرورة

اغتيال المؤلف، من باب محاولتهم اغتيال التاريخ الذي كانت البِنَوية رفضته رفضا، كما كانت رفضت المرجعية الاجتماعية (وهي سيرة مناقِضة للنزعة الماركسية التي جعلت من المجتمع كل شيء؛ فاغتالت الفرد ولم تعره أي أهمية؛ فلما جاءت البِنَوية اجتهدت في اغتيال المجتمع، والإبقاء على الفرد إلا إذا كان مؤلفا... فإنها قضت عليه بالموت !...) نجد هذا التعريف الذي يجب أن ينضويَ تحت الكتابات النقدية الحداثية ينزّل المؤلف منزلته، فيجعله على رأس المكونات السردية.

والعمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستَها مؤلف أدبي.

والسرد، إن شئت أيضا، هو بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي، إلى مقطوعة زمنية، ولوحة حيزية. ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أم حقيقيا؛ إذ في كل مرة يكون السرد: يجب أن يعبّر الحاكي عن المدة (La durée)، والعِلِّيَّة (La causalité)، بوسائل التعبير التي يختارها[23]، ومنها اللغة (ونلاحظ أن هذا التعريف الذي كتبه (Friedman Philippe)، في الموسوعة العلمية، هو أيضا يساوي بين الأحداث الواقعية والخيالية...).

أن نحكي؛ هو أن نقف موقفا، هو أن نبدي ما لدينا، هو أن نمزج الإقناع العلماني بوضوح الخيال الحساس[24].

ويمثُل العمل السردي لدى بارط (Roland Barthes 1915 - 1980,) في عوالم لا حصر لها من الأجناس والأنواع والمظاهر والأشكال؛ إذ لا يمتنع هذا العمل السردي من أن تحتمله اللغة المنطوقة، بغض الطرْف عن كونها شفوية أو مكتوبة؛ كما لا يمتنع، لديه، من أن تجسده الصورة؛ بصرف النظر عن كونها ثابتة أو متحركة؛ كما لا يمتنع لديه من أن تجسده الإشارة؛ وما شئت من هذه الأمشاج المولدة عن كل هذه العناصر. إن العمل السردي حاضر في الأسطورة (Le mythe)، وفي الخرافة (La légende)، وفي المَهْذَاة (La fable)، وفي الحكاية (Le conte)، وفي القصة (La nouvelle)، وفي الملحمة (L'épopée)، وفي الأحدوثة (L'histoire)، وفي المشجاة (La tragédie)، وفي المأساة (Le drame)، وفي الملهاة (La comédie)، وفي التمثيلية الصامتة (La

pantomine)، وفي اللوحة الزيتية(Le tableau peint) ...[25] وفيما لايُحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصور والأشكال.

والحق أن الحكْي يمثُل في أكثر مما ذكره بارط الذي كان تفكيره منصرفا إلى الفنون السردية الغربية خصوصا، وذلك على الرغم من اعترافه بأن لكل شعب فنونه السردية؛ وإلا فهناك، في مظاهر السرد العربية، أشكالٌ أخرى كالأحاديث، والحكايات المستمدة من الواقع، والأخبار المروية، والمقامات، والمسامرات، وخيال الظل، ومغامرات الشطار واللصوص، وهلم جرا.

وقد لاحظنا أيضا أن بارط لم يدرج الرواية على أنها جنس من أجناس السرد؛ ربما لأن ذلك من المعلوم بمكان، أو ربما لأنه كان يركز على الأجناس السردية الشفوية...

ويعني الفن السردي، في أي أدب من الآداب، الإحالة على ثقافة، والركْحَ على أيديولوجيا، والكُروع من نبْع الذاكرة الجماعية لأمة من الأمم. فلا شعب، إذن، بلا حكي؛ ولا حكْيَ بلا شعب؛ ولا أدب، إذن، إلا إذا أحال على ذاكرة جماعية، وثقافة شفوية، وتقاليد شعبية، وطقوس قبَلية، ومظاهر بدائية: تؤوب بالذاكرة إلى الحافِرة، وتعود بالحافرة إلى أصل الحياة، وتكوّن، الكون.

إن السردانية، تركَحُ على السرد، والسرد يجسده العمل السردي، والعمل السردي يركح على الذاكرة الشفوية، والذاكرة الشفوية تركح على الذاكرة الجماعية، والذاكرة الجماعية تجسد ذهنية شعب من الشعوب بامتياز، وتحيل على فلسفته في الحياة، وعلى شبكة العادات والتقاليد التي تحكُم علاقاته المتواشجة منذ نشأته الأولى. فأي عمل سردي يجب أن يجسد شيئا، إذن، من ثقافة هذه الشعوب وعاداتها وتقاليدها، وآمالها وآلامها، وإيمانها وكفرها، ووفائها وغدرها، ومسالمتها وعدوانها، وسلامها وحروبها، وأحزانها ومسراتها، وأوجاعها ولذاتها؛ كما يجسد مواصفات العقل والتفكير لديها، أي رؤيتها إلى العالم، وتعاملها مع مظاهر الحياة العامة المنبثقة عن ثقافتها المنبثقة عن فلسفتها المنبثقة عن سر نظرتها المنبثقة عن تمثلها للكون من حيث هو كائن، وكيف كان؟ ولم كان؟ ومتى كان؟ وعلامَ كان؟ وهلاّ لم يكن، إذْ كان...؟

وكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يأمل، ولا أن ينام دون أن يحلم؛ فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يسرد، ويحكي، ويخرف، ويهذي، ويعبث، ويهرج، وينكت، ويسخر، ويبكي، ويضحك، ولا يبكي ولا يضحك... كل هذه المظاهر سُرودٌ لحكايات أنجزتها اللغة، وصوّرها الأسلوب، وأبدعها الخيال... فالصمت حكاية، والبكاء حكاية، والصراخ حكاية، والحياة حكاية جميلة سعيدة، والموت حكاية حزينة...

بل خرير الساقية حكاية. بل هديل الحمامة حكاية. بل صراخ العوام والغوغاء في ساح الأسواق حكاية. بل قصف الرعد، ودمدمة الريح، وهَمَيَان الغيث، وإشراقة الشمس، ولألأة النجوم، وإنارة القمر: حكاية...

كيف نستطيع العيش ولا نسرد حكاية والحال أن كل كائن بشري حكاية: يولد، فينشأ، فيعمر - ربما - فيهرم، فيموت... وكل حكاية تضاف إلى حكايات السابقين، ولتبقى من بعدُ حكاية للاحقين.

ثالثا: المؤلف: أيّ مؤلف؟

والحق أننا نصطدم في هذين اللفظين اللذين اتخذنا منهما عنوانا فرعيا بأمرين اثنين، وكلاهما معقّد معضل.

أولهما: المؤلف نفسه؛ وهل هو موجود أصلا؟ ولمَ لمْ يعترف بوجوده النقد الروائي الحداثي في الغرب، ولمْ يتردد؟ ولمَ أبقَى على مؤلف النقد، وهو مبدع أيضا، واغتال مؤلف الرواية والشعر، ولم يتورع؟... ولنرجئْ نقد هذه النزعة إلى حين.

وآخرهما: الْتباس المؤلف بالسارد، أو اِندساس السارد في المؤلف إلى درجة عسر التمييز بينهما تمييزا؛ إلا لدى الحذّاق.

ويبدو أن المسألة الثانية التي هي مَيْزُ المؤلف عن السارد نشأت عن الأولى؛ أي أنها تولدت عن اغتيال المؤلف ، أو المناداة بضرورة اغتياله، واستبِاءِ عمله الأدبي وهو ينظر؛ وقتله بصورة ضمنية حين يكتب عملا روائيا.

وقبل أن نناقش هذا الأمر نلاحظ أن هؤلاء الحداثيين يقعون في تناقض مُريع؛ فهم من وجهة نعَوْا المؤلف واستراحوا (فاليري، بارط، فولكنير، طودوروف، قيصر...)؛ وهم من وجهة أخرى، وحين يتناولون مسألة السارد

يزعمون أن المؤلف ليس هو السارد، وإذن، فليس السارد، هنا، أيضا، المؤلف؛ فهما شخصان مختلفان. وواضح أن النقاد الحداثيين يعترفون، أثناء ذلك، ضمنا على الأقل، بحق حياة هذا المؤلف وضرورة وجوده، وإلا فأنَّى للسارد هذا الكنزُ الذي يستلبه من المؤلف ثم يُقدمه إلى الناس على أنه له.

وسنضطر إلى إيراد فقرات كاملة من مقررات بعض هؤلاء النقاد الروائيين الغربيين لنحكم من بعد ذلك لِمَا، أو على، ما يقولون. يقول ، مثلا، ولفجانغ قيصر:

«إن كل إبداعات فن السرد تحتوي ساردا (Narrateur)؛ وسواء علينا أتمحض الأمر للملحمة أم للحكاية، أم للقصة أم للحديث. ولقد يعلم جميع الآباء والأمهات أنهم يُضطرون إلى أن يتحولوا لدى سردهم إحدى الحكايات لأطفالهم. ذلك أنهم مرغَمون على التخلي عن الوضع العقلاني للراشدين، والتحول إلى كائنات يُعَدُ العالم الأدبي وعجائبياتُه، بالقياس إليها، حقيقة؛ ذلك بأن السارد يؤمن بذلك حتى فيما إذا كان يحكي حكاية حافلة بالأكاذيب؛ إنه لا يعرف كيف يكذب إذا لم يكن مؤمنا بما يحكيه.

بينما المؤلف لا يستطيع الكذب؛ إذ لا يقدر إلا على الكتابة بغض الطرّف عن جودة هذه الكتابة أو رداءتها. وحين يحكي الأبوان حكاية، فإنهما، هما أيضا، يُمنَيَان بالتحول الذي يكابده المؤلف، في نفسه، لدى الشروع في حكايته. ويعني هذا، في فن السرد، أن السارد لم يكن قط هو المؤلف - وسواء علينا أكان ذلك معروفا من قبل أم مجهولا - وإنما هو دورٌ أنشأه المؤلف إنشاء، ثم تبناه. أما بالقياس إلى السارد فإن ورتر (Werther)، ودون كيشوط (Don Quichotte)، والسيدة بوفاري :(Madame Bovary) هي شخصيات موجودة حقا(...) لكن موقف السارد يضطر إلى الخضوع لقواعد دقيقة إلى حد ما؛ وذلك إذا انصرف الوهم إلى الملحمة، والقصة، والحكاية...»[26].

ونحن لا نوافق على كثير مما في جاء في كلام قيصر، وخصوصا فيما ينصرف إلى:

ا - أننا نَميز السارد عن المؤلف لأنهما، في الحقيقة، كائنان اثنان لا يلتقيان؛ أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي؛ فكيف يتداخلان فيتلّج أحدهما في جِلْد أحدهما الآخر؟ والأمر لدينا أن السارد ينصرف دوره خصوصا إلى المحكيات الشفوية مثل الحكايات، والأحاديث،

والطُّرَف، والأساطير التي كانت الشعوب تتناقلها رواية من دون كتاب.

فحين يزعم قيصر أن الأبوين حين يحكيان لطفلهما حكايات يُضطران إلى شيء من التحول في الشخصية لا يعني شيئًا كثيرا؛ أو قل لا يعني شيئًا؛ ذلك أن الأمر لا ينصرف، في الحقيقة، إلى تأليف حكاية وإنشائها إنشاء من قريحة الخيال؛ ولكنهما لا يعدوان أن يحكيا حكاية ويسرداها له كما روياها.

وإذا كان قيصر يريد بلفظ «التحول» إلى استعمال شيء من التمثيل في نطق الألفاظ، وفي استعمال بعض الإشارات؛ فذلك لا يرقى إلى مستوى التحول في الشخصية الأصلية لهذين الأبوين.

2 ـ أن المؤلف مؤلف، والسارد سارد؛ أي لا هذا يكون ذلك، ولا ذلك يكون هذا؛ فأحدهما يكتب، ويسجل عالَما يخترعه بنفسه لنفسه، أو لمتلقيه، ويقدمه في خطاب مكتوب؛ إذا أراد أن يحكي عمله السردي هذا؛ فإنه يغتدي عنه أجنبيا، من بعض الوجوه، بحيث لا يسرد أحداثه إلا مثل أي قارئ يكون قرأه من قبل؛ أي أنه لا يستطيع أن يعيده كما أفرغه، أول مرة، على القرطاس على سبيل الحرفية؛ وكما كان ارتضى صورته الفنية، وحيزه النسجي حين دبَّجه لحظة الإبداع... فهو، إذن، وحده المؤلف؛ هو الذي يسوق الحكاية، ويلفق أحداثها، ويبني كيانها، ويحبك خيوطها، ويرسم ملامح شخصياتها، وينسج لغتها، ويضع معالم أحيازها؛ لا أحد غيره، ولا غيره أحد يشترك معه في العمل السردي الذي كتبه ـ ليكن العمل الروائي هنا ـ وألّفه، والذي سجله بالقلم على القرطاس للمتلقين.

3 ـ بناء على تمثلنا هذا الذي نزعم أننا نبثق به عن الصورة المنطقية، لا الصورة العبثية، للأمور؛ فإن السارد يكون أساسا في المسرودات الشفوية التي شَوَرْنا إليها من قبل. أما السرد في المكتوبات، أي في المؤلفات كالرواية والقصة، فإنه يندمج اندماجا كليا في المؤلف الذي هو وحده الذي يكتب، ويحكي، ويسرد، وينشئ عالَمه الأدبي الجديد باللغة، وللغة، وعبر تجليات اللغة.

4 ـ أننا نوافق قيصر على أن السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا أبدا؛ ولكن وضعه يمثُل في المحكيات الشفوية (الحكاية الشعبية، الأسطورة، الخرافة...)، لا في المحكيات الكتابية (الرواية، القصة، الأقصوصة...).

أرأيت أنني حين أسمع حكاية من راو، أو سارد؛ فإني أسجل هذه الحكاية في ذاكرتي، أختزنها فيها؛ ثم حين يحين سـرْدُها أو حكايتُها لمتلق ما: أَرويها له (بالاصطلاح العربي القديم) أو أسردها (بالاصطلاح الحديث)؛ فلا أنا أدعي تأليف الحكاية المروية، لألتبسَ بالمؤلف؛ ولا المتلقي يعتقد أنني أفعل ذلك؛ إذ الأشكال السردية التي اصطنعها الرواة منذ القدم كفيلة بأن تزيح مثل هذا الغموض، من مثل هذه العلاقة الثلاثية الأطراف:]المسرود (مؤلف شعبي غير معروف...)، وسارد (راو، ناقل للحكاية وملقيها ...)، ومسرود له أو متلقٍ للحكاية...[وذلك مثل قولهم: «حدثنا»، أو «حُكِيَ»، أو «زعموا».

على حين أنني حين أكتب رواية أو قصة، افتراضا، فأنا أوقعها باسمي؛ فأنا إذن أوقع لها شهادة ميلاد، وشهادة امتلاك واحتياز، في الوقت نفسه. ونتيجة لذلك، فلا أحد يسرد عني هذه الرواية لغيري؛ لأنها لا تُسرَدُ بحكم جمالية لغتها، وبحكم طول نفَسها، وبحكم وضعها الأدبي المعين؛ ولكنها تطبع لتقرأ ... فأين، إذن، هذا السارد المزعوم الذي يستطيع أن يتَّلِجَ في نفسي، في مخيلتي، في ذاكرتي، في قريحتي، في ملكتي الإبداعية؛ ليتولى، هو، عني سرد العمل الروائي الذي أريد أن أنسجه باللغة، أو نسجته بها فعلا؟ وماذا سأفعل أنا إذا كان هو، هذا الشيء الذي لا يوجد لا تحتَه هو، ولا تحتَ غيره من الضمائر؛ هذا الشيء الوهمي العبثي الذي يقال له: «السارد» هو الذي، إذن، يتولى الكتابة عني؟ وبأي كتاب أم بأي سنة يأتي ذلك، فيستبد بما ليس من حقه الاستبدادُ به؟

5 ـ وأما عن مسألة الكذب فإن المؤلف في الحقيقة لا يكذب، كما أنه لا يقول الصدق؛ فصدقه أبيض، كما أن كذبه أبيض. فهو يحكي أحداث حكاية يرسم عالمها الأدبي؛ وهو إن «كذب» فلا يجني على أحد لأن شخصياته لسْن أشخاصا واقعيين تاريخيين؛ فكتابته لا تنفصل عن كذبه ولا عن صدقه؛ وهي، في الحقيقة، قبل ذلك، وأثناء ذلك، ليست، كما قلنا، صدقا فيُحمَد عليه، ولا كذبا فيدان من أجله؛ ولكنها كتابة تنهض على لعبة أدبية قوامها عناصر تتحرك في عالم أدبي، لا أكثر ولا أقل. فلا مدعاة، إذن، للتهويل من هذا. ولا فائدة من وصف الكتابة بالصدق أو الكذب في هذا المقام؛ فطبيعة المعنى الخيالي لا يحتمل إلا الخيالية وحدها. ولاحجة، إذن،

في مسألة الكذب هذه التي جُعلت أساسا لدفع المؤلف عن روايته، ونزع الحيازة عن كتابته؛ فهي ليست مطروحة.

6 ـ وماذا سيكون دور المؤلف الروائي، أو القصصي، في هذا؟ فهل هو مجرد وهم يحوم حول السارد يوحي إليه من خلف أو من أمام، ويوجهه، كما يُوَجَه جهاز عن بعد بواسطة آلة التحكم؟

أما قيصر فقد حسم هذه المسألة واستراح؛ وذلك حين قرر أن «السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا»[27]؛ ونحن لا نختلف مع قيصر في هذا، لأننا لا نرى سببا لوجود سارد إطلاقا إلا حيث لا يوجد مؤلف؛ كشأن الأعمال السردية الشفوية؛ ولكننا نختلف معه في كون «السارد إنما هو شخصية خيالية يندس من خلالها المؤلف»[28]؛ لأننا، في هذه الحال، لا نجد لا السارد، ولا المؤلف. أو أننا نجد المؤلفَ نصفَه، والساردَ نصفَه؛ فتكون النتيجة هي هي؛ بحيث لا المؤلف يتمتع بوضعه، ولا هذا السارد المزعوم المندس في شخص المؤلف بقادر على أن يقنعنا بأنه حقا موجود؛ وبأنه فعلا هو الذي يسرد الأحداث ويتحكم في خيوطها، كما يزعم أصحاب هذا النظر.

وإنا لا نعتقد أن اصطناع ضمير المتكلم بشفيع لهؤلاء بأن يقنعونا بهذا المذهب؛ فإن المؤلف الحقيقي (نصطنع هذا الوصف لدفع فكرة «المؤلف الوهمي» الذي أنشأه هؤلاء إنشاء، ثم أطلقوا عليه من باب التلطيف «المؤلف الضمني») هو الذي يجب أن يقوم بأمره؛ وهو إذ يسرد، فإنما يسرد لنا وصف عالَمه الذي أنشأه من صميم خياله، وحُر قريحته... كما أن اصطناع ضمير المخاطب، هو أيضا، لا ينبغي له أن ينصرف إلى القارئ (الذي يريد ميشال بيطور [Michel Butor] أن يجشِمه هذا العَناء، ويحمّلَه هذا الحمل من حيث لا يريد، ومن حيث لا يستطيع)؛ وهو القارئ الذي لا يستطيع أن يحتمل أثقال كل الأحداث التي ينشئها المؤلف حاكيا إياها، راسما لها في لغة سردية هي مادة الخطاب الروائي.

فاصطناع ضمير المخاطب شكل سردي جديد يشبه الالتفات، بتعبير البلاغيين، بتغيير الشكل السردي التقليدي الذي كان يتخذه من ضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، أداة سردية له؛ فهو معادلٌ لـ «الأنا»؛ كما أن «الأنا» معادل لـ «الهو»؛ فهو وأنا وأنت: ضمائر تعادل، في حقيقتها، وجود

المؤلف الذي يبدع ويهندس وينسج الأشكال اللغوية ليقدم بها الشريط السردي لقارئه.

وإذن، فكأننا نتحفظ في وجود سارد في الرواية المكتوبة في جميع الأشكال السردية، كالشكل السردي الذي يتم بضمير الغائب مثلا حيث المؤلف، هنا، هو نفسه الذي يسرد مباشرة لقارئه؛ ولا يتخذ وسيطا بينه وبينه؛ أي بينه وبين قارئه، من حيث لا نتردد في وجود سرّد، أي حكّي، أي خيط يقتص بواسطة نسجه مؤلف بارع محترف متحكم في تقنيات الحكي، وفي توظيف اللغة، وفي فلسفة الرؤية إلى العالم.

ونحن لا نتردد في الإعلان عن وجود السارد والسرد والمسرود له معا، وفي صعيد واحد، بالقياس إلى الأعمال السردية الشفوية؛ لأن السارد حين يسرد؛ يحكي، أساسا، حكايةَ غيرِه (فهو هنا غير مؤلف ولا مبدع... ولكنه راوية يحكي ما سمعه من راوية آخر...)؛ وهو بحكم أنه سارد يقدم حكاية، أو حكايات؛ فعملُه هذا، إذن، سردٌ؛ وهو بحكم الطبيعة الشفوية لايمكن أن يسرد في هواء، ولا أن يحكي في فراغ؛ ولكنه يسرد لمسرود له، أو لمسرود لهم؛ فالسرد هنا قائم على ثلاثة أطراف:

المسرود له		السرد		السارد
O	————	O	————	O
(ج)		(ب)		(أ)

أما السرد في الرواية، وفي أي عمل سردي مؤلف بعامة، فإنه يقوم في تمثلنا على:

المسرود له		السرد		المؤلف
O	----------------------	O	————	O
(ج)		(ب)		(أ)

ونلاحظ أن الرسمة الثانية تقوم على الاتصال بين: أ ـ ب؛ وعلى الانفصال بين: ب ـ ج؛ وذلك لأن العلاقة بينهما ليست مباشرة؛ فقد يجوز أن يكتب الروائي روايته ولا تنشر، لأسباب مختلفة، إلا بعد زمن طويل؛ وإذا نشرت فإن القراء لا يتلقونها عنه، على كل حال، بصورة مباشرة. فبثُّه على اتصاله معنويا، يظل ذا طبيعة انفصالية ماديا.

على حين أن الأمر مختلف في شكل التوصيل السردي في الأعمال

السردية الشفوية حيث يظل الاتصال قائما بين الأطراف الثلاثة: أ ـ ب ـ ج.
ثم إذا كان من الممكن قيام العمل السردي في الرسمة الثانية إذا وفُرَ له: أ ـ ب فقط؛ فإنه في الرسمة الأولى لا يقوم إلا على الأطراف الثلاثة بحيث إذا انعدم أحدها لم تقم قائمة للسرد.
وعلى أن العمل السردي الشفوي يمكن أن يقوم على نحو هذه الرسمة:

المؤلف السارد السرد المسرود له

O ------------- O ____________ O ------------------ O

(أ) (ب) (ج) (د)

فيغتدي الشكلان السرديان منفصليّن في أولهما، ومتصلين في آخرهما.
لكننا نعترض على ذلك وننكره إنكارا شديدا؛ إذ وجود السارد في الشكل الأخير ربما يكون استبِاء لحق المؤلف الذي يُغتال دون سبب، ويُرفض بعدوانية عابثة؛ إذ السارد، كما أسلفنا القول، لا ضرورة لوجوده إلا في أشكال سردية معينة مثلنا لبعضها؛ وذلك كأن يحكيَ حاك مضمون رواية لمتلقين (تلخيص محاضر لرواية أمام جمهور، أو تقديم لقراءة نص الرواية في مقالة صحفية...)؛ لكن مثل هذا الاستثناء لا ينبغي له أن يغتدي قاعدة، والقاعدة استثناء.

وربما أمكن الاعتراف بوجود شبح لهذا السارد مجسدا في الرواية التقليديةِ البناء، التي كانت تتخذ من ضمير الغائب شكلا سرديا لها؛ إذْ، قد، يُوهِم مثل هذا الضمير بشيء من حيادية المؤلف، وبشيء من إطلالة طرَف آخر هو هذا السارد؛ لكن كل عاقل لايشك، أثناء كل ذلك، في أن المؤلف وحده هو الحاكي والسارد: أي الكاتب، أي المدبج لنص الرواية، أي القائم بشكل مباشر، وبمسؤولية أدبية كاملة، على تشكيل عناصر السرد المتجسدة في هذه الأطراف الثلاثة المتضافرة طورا، والمتصارعة أطوارا من أجل إقامة لعبة أدبية تجسد عالَما لا وجودَ له في معجم الواقع الجغرافي إلا على هون ما.

أما أن يكون السارد موجودا بالحدة التي يزعمها النقاد الجُدُد، وإلى حد إلغاء المؤلف، بعدوانية عابثة، والاستيلاء على منزلته في العمل السردي، وذلك في الكتابات السردية الجديدة خصوصا: فلا!
وماذا عسى أن يقول عن هذا طودوروف؟

أو قل إن أردت إلا شيئا من الأمانة العلمية: ديكرو (Ducrot) وطودوروف (Todorov)؟

إنهما يدعوان إلى «وجوب التسليم بوجود مؤلف ضمني (Auteur implicite) في النص، فهو الذي يكتب. وإذن، فلا ينبغي، في أي حال، لَبْسُه بشخص المؤلف المكوَّن من لحم ودم؛ فالأولُ وحده، وهو نفسه، الحاضر في الكتاب. فالمؤلف الضمني هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور طرَف ما أو غيابه من الحكاية (...). ولكننا، في معظم الأحوال، نُلفي للسارد دورا خاصا به، غير قابل للالتباس. ويتغير هذا الدور من نص إلى آخر: فالسارد يمكن أن يكون إحدى الشخصيات المركزية (في أي عمل سردي يصطنع ضمير المتكلم)، أو أنه يُصّدر، ببساطة، حُكْمَ قيمة (وهو الحكم الذي قد يعارضه المؤلف في وجه آخر من النص) وينزلق، هكذا، إلى نحو الوجود»[29].

إننا نلاحظ أن بعض هذا النص يضطرب في فَلَك رأي قيصر (Wolfgang Kayser) الذي كنا جئنا به، ثم نقدّناه وعلقنا عليه. وقل إن رأي قيصر هو الذي يضطرب في فَلَك هذا؛ فأحدهما يتناص، حتما، مع الآخر. ونحن لسنا، هنا، بصدد البحث عمن كان الأسبق في هذا فنجعله إماما، والآخر مأموما، على حد تعبير الفقهاء؛ ولكن الذي يعنينا أن هذين الرأيين معا يكرَعان من مَعين واحد.

فالأولى: إننا لا نسلم، ولا نستطيع التسليم، وما ينبغي لنا أن نأتيَ ذلك ونحن نعقل، بوجود هذا الشيء الذي يطلق عليه طودوروف وصاحبه «المؤلف الضمني»، إذ لو صدَقا القول لقالا: «المؤلف الوهمي» (L'auteur imaginaire)، والذي يزعمان أنه يندس في شخص المؤلف ذي اللحم والدم والعظام؛ فيسلبه وظيفة الكتابة، ويستَبِيه حقَ امتلاك النص.

ولو سلّمنا بذلك لكان من حق القارئ أن يرمينا بالجنون، ويقذفنا بالعبثية والهوس؛ ذلك أن مثل هذه الازدواجية لا ينبغي لها أن تشيع إلا في لغة الذين يدعون أنهم علماء النفس فيتقولون على هذه النفس ما شاء الله لهم التقوُّلُ عليها وهم، ربما، لا يعلمون.

والثانية: إننا لا نلبِس المؤلف إلا بنفسه، ولا نقصره إلا على شخصه؛ وإننا، إذن، لا نقبل بأن نجعل له غريما يشاركه كتابته ظلما وبهتانا؛ فليس لأي نص مكتوب إلا كاتب واحد، مؤلف واحد، وحيد لا ثانيَ له، ولا

شريك معه فيه.

فإما أن نسلّم بوجود مؤلف من المؤلفين، وكاتب من الكاتبين؛ فنعترف له بتاريخيته، وحالة مدنيته؛ وإما أن ننكر عليه ذلك فنلحقه بإحدى شخصيات روايته التي هي كائن خيالي ممتاز؛ ينشئه هذا المؤلف فيسخره في عمله السردي ليؤديَ عنه ما يريد إنشاءه من عالمه الأدبي الجميل.

والثالثة: لا يمكن أن تكون إحدى الشخصيات الأساسية ساردا، لأننا نُنكر، أصلا، هذا السارد، في الأعمال السردية المكتوبة المعروفِ مؤلِفوها؛ فهم كتّابُها، وإن شئت قلت: هم سُرَّادُها. فكيف تستحيل الشخصية التي ينشئها المؤلف إنشاء أن تتطاول على ما ليس لها، و«تعتدي» على ما لم تكن من أجله أصلا؛ فإنما كانت لتكون عنصرا من عناصر المكونات السردية؛ ولتُسْهِمَ في اللعبة السردية؛ لا أنها تتخلى عن وضعها الأدبي، وتتطلع إلى أن تكتب مكان الكاتب، ولا أقول تسرد مكان الكاتب، ما دمنا نجنح لإنكار وجود هذا السارد، في أطوار معينة على الأقل من الكتابات السردية؛ كما كنا بينا ذلك في أشكال رسمناها لدى مناقشة قيصر؛ إلا في الأعمال السردية الشفوية القائمة على الرواية؛ وعلى مجهولية المؤلف أصلا؛ فتلك يختفي فيها هذا المؤلف ليبدُوَ محله السارد... وعلى منظّر الرواية، والسردانية بعامة، أن يدقق في مثل هذه العلاقات والتفاريق، وإلا اختلط الحابل بالنابل، وأمسينا لا أحدَ يفهم الآخر.

والرابعة: إذا لم يكن المؤلف حقا، هو المعني بالسرد، في العمل السردي الذي يصطنع تقنية ضمير المتكلم؛ فذلك لا يعني أنه أجنبيٌّ عنه غريب؛ فهو الذي يجعل الشخصية المتحدثة تتحدث، وهو الذي يُنطقها أو يُسكتها، وهو الذي يُضحكها أو يُبكيها، وهو الذي يُقيمها أو يُقعدها... هو صاحب هذا العالم السردي العجيب الذي هو عالم أدبي، أي حيز (Espace)، لا جغرافيٌّ، وخيالي لا واقعي، وفي بعض أطواره أسطوري لا تاريخي.

وإذن، فلا ينبغي التحمسُ، في هذا الأمر، إلى درجة الذهاب إلى نزع حق المؤلف عن الكتابة بحجة أنه ليس هو ذلك الضمير الذي يتكلم. فالمسألة لا تعدو أن تكون لعبة تقنية لجعل القارئ يعتقد أن الذي يقصه عليه، أو يرويه له (إذا انصرف الوهم إلى الرواية)حدث بالفعل. إنه لا ينبغي للمؤلف، لمجرد أنه يصطنع في كتابة روايته، مثل ضمير المتكلم ليفقد حيازته

على عمله الذي هو أحق به من أحقيته بابنه الذي نَجَلَه، وبنيانه الذي شيده.

وقد كنا سقنا مثالا على بعض الذي نحن فيه بالمُخرج الذي يخرج قصة مصورة: فهل هو صاحب ذلك الشريط المصور، أم الممثلون الذين يمثلون الأدوار التي عُهِدَ إليهم بها هم أصحابه؟

إن الشخصيات تنفذ وتنجز ما يمليه المؤلف؛ ولا ينبغي لها أن تترك التمثيل، وهي كائنات خيالية على كل حال، إلى الكتابة التي لا يكتبها إلا الأحياء المتعلمون الموهوبون... الكتابة للمؤلف السردي، والتمثيل للشخصيات؛ ذلك أن هذه الشخصيات، أو الكائنات الورقية «Etre de papier»، كما قرر ذلك طودوروف وأصحابه أنفسهم[30]، والنص حقيقة من حيث هو وجود فضائي مُفْرَغٌ على قرطاس. فهذا النص له ناصٌّ؛ وناصُه هو مؤلفُه وحده، ولا شريك معه فيه. وإشراكُ شريك معه فيه، هو عُدوانٌ على المؤلف، واستلابٌ لحقه، وتلطيخ لشرف الكتابة، وتهوين من شأنها، وغَضٌّ من مكانتها.

ولقد يتولد عن هذا المنطق الغريب أن يكون لكل إنجاز واحد مُنجزان اثنان: فالسائق الذي يعدو بسيارته لا ينبغي له أن يكون هو سائقها، وإنما هناك كائن خفي هو الذي يقودها ويعدو بها في المسابقات العالمية؛ وحينئذ يغتدي السائق «المادي» مجرد مشرف على السائق الضمني الذي لا نراه، ولا يمكن أن نراه، ولا يمكن أن يرانا هو أيضا: من بعيد؛ لأنه لا وجود له في عالم الواقع. ولا ينبغي أن يقال إلا نحو ذلك في الرسام الملهم حين يرسم لوحة بديعة تبهرنا وتأسرنا؛ فليس ينبغي، إذن، أن يكون هو ذلك الرسام، ذلك الرجل العادي، صاحب اللحم والدم والعظام، والمولود في تاريخ ما، والمسجل في بلدية ما، في بلد ما، في قارة ما من العالم: هو الذي أنجز تلك التحفة العجيبة؛ وإنما هناك فنان آخر يوجد بداخله هو الذي يرسم بريشته، ويلون بفرشاته، ويوزع الأصباغ، وينسق الألوان، ويحدد الأبعاد، ويتعهد الأشكال: بعبقريته... فإنما الرسام رجل عادي يأكل ويشرب، ويمشي في الأسواق! وما شأنه هو بكل ذلك الرسم البديع؟

وكأني بهؤلاء وهم يجترّون، من حيث يشعرون أو من حيث لا يشعرون، ما كانت العرب تزعمه من أنه كان لكل شاعر في جاهليتها الأولى رَئِيٌ (كائن من الجن) هو الذي يتولى قول الشعر عن الشاعر، ذي اللحم

والدم، الذي لم يكن من وظيفته، لدى الإبداع، إلا تقبل ما يُتَلَقَّاه ثم بثه إلى الرواة ليرووه عنه...[31]. ذلك أن العرب حين كانت تُعجَب بشيء إعجابا عظيما كانت تعتقد أن الشخص الذي يعيش معهم لا يمكن أن يكون هو الذي صنعه أو قاله؛ فجعلت لكل شاعر رئيا منهم عمْرُو بن لُحَيٍّ بن قَمَعَة، والمأمور الحارثي وآخرون ...[32]، كما لم تتردد، كما يزعم الأصمعي، في نسبة إنجاز الصناعات اللطيفة كالقوارير والحمامات إلى الجن[33].

فما أهون الهونَ، إذن، أن يدبج المؤلف عملا روائيا ما دام السارد هو الذي يتولى عنه رواية الأحداث وسَوْقَها، وحبْكَها ونسْجها !

إن تمثيل الشخصية لدور الشاهد، أو تقارب الشخصية، في بعض الأطوار، مع السارد[34] لا ينبغي لهما أن يُلغيا وجود المؤلف، ولا أن يسلباه حقه.

إننا نعتقد أن الذين ذهبوا إلى تقرير هذه الازدواجية العجيبة كان في أذهانهم أساسا - نعتذر لهم على مذهبهم بحسن النية - الأعمال السردية الشفوية؛ ثم بدا لهم من بعد ذلك فزعموا المزاعم، وقرروا ما لايُعقل حول الأعمال السردية المؤلَفة.

والحق أن طودوروف بالغ في تقرير هذه المسألة حتى كدنا ندرجها في باب العجائبيات؛ إذْ هو لا يُرضيه أن يتَخذ مؤلفا ضمنيا - أي لا مؤلفَ - ! ويستريح؛ حتى جعل له قارئا، أيضا، ضمنيا؛ أي لا قارئ...[35]؛ أي لا إنسان، ولا تاريخ، ولا حقيقة، ولا جود... وإنما هو يتمثل العمل السردي، كما نفهم من القارئ الضمني (Le lecteur implicite)، وقبله المؤلف الضمني، وهُما وَهْمٌ في وهْم، وأسطورة في أسطورة: انطلاقا من المؤلف الذي يؤلف الرواية، إلى ملايين القراء الذين يقرأونها !

ونحن نسأل الشيخ بكل ما في السؤال من سذاجة وقلق، وخبث وتطلع: ما منعه من أن يتخذ، بناء على هذا التصور الازدواجي العجيب الناشئ، ربما، عن تصورات مرَضية يتمثلها أصحاب علم النفس: ساردا ضمنيا، أيضا، أي لا سارد، يندس في ثنايا السارد المكون، افتراضا، من لحم ودم - لماذا لا؟ وما يمنع من ذلك؟ وهو السارد الحقيقي أصلا؟ ثم ما يمنع، قياسا على هذا المنطق، وركضا في فَلَكه، من وجود شخصيتين اثنتين - من الشخصيات الروائية - شخصيةِ شخص، أو شخصِ شخصية (Personne du

personnage)، وهو المكون من لحم ودم وعظام؛ وهو إذن الشخصية الحقيقية؛ وشخصية ضمنية أو وهمية تندس في ثنايا هذه فتسلب منها حقها؛ كما كان المؤلف الضمني استلب حق المؤلف الحقيقي؛ كما كان القارئ الضمني، هو أيضا، استلب حق القارئ الحقيقي؟

لقد حاول طودوروف أن يحدد الأطراف التي تتبادل العلاقات فيما بينها داخل العمل الروائي، والتي تنهض على مغالطة اغتيال الناس فجعلها قائمة على أبعاد أساسها المؤلف الوهمي، أو المندس، الذي يمتد نفوذه إلى السارد طورا، وإلى القارئ الوهمي طورا آخر، وإلى الشخصيات، (من دون وصف) طورا آخر؛ على حين أن امتداد أبعاد السارد تتوجه تلقاء الشخصيات (من دون وصف أيضا) طورا، وتلقاء القارئ الضمني طورا آخر(36).

ويعترف طودوروف، هنا، ضمنيا، بوجود المؤلف (وذلك على الرغم من أنه يصفه بـ «الضمني»، أو «المتستر») فيجعله مؤثرا في ثلاثة أطراف - مؤثرا فقط لـ: هي السارد (وهو طرَف لا نعترف بوجوده، نكرر ذلك تارة أخرى، في الأعمال السردية المؤلفة)، والقارئ الضمني - أي لا يوجد قارئ تاريخي، أو واقعي، قارئٌ إنسان، بتصور طودوروف، وإلا فما معنى الضمني (Implicite) -، والشخصيات؛ ثم من حيث لا يؤثر السارد - وهو الكائن الوهمي الذي يُجعل في هذا المذهب مستلِبا لحق المؤلف - إلا في طرَفين اثنين: الشخصيات، والقارئ الضمني.

ونحن نعتقد أن هناك خلْطا عجيبا في كلام طودوروف، إلى درجة أن كل شيء يمكن أن يُصبح، غير ما هو، وعلى غير ما يعرفه الناس عليه؛ ومن ذلك قتْل المؤلف، ثم إقامة مقامه عنصر وهمي أطلقَ عليه«المؤلف الضمني» ليوقع شهادة وفاة المؤلف، وليدفع بالتاريخ إلى المزبلة، وليرمي بالإنسان إلى العدَم.

أن نؤمن بالسارد، ونكفر بالمؤلف، لا!

إن هذه النظرية، إن حق لنا أن نطلق عليها نظرية، لا ينبغي لها أن تتسلط على طرَفيْن اثنين (المؤلف والقارئ)، وتَذَرَ طرفين آخرين (الشخصية والسارد): فإما أن تعم هذه الازدواجية الغريبة كل الأطراف الحية، أو المفترضة كذلك؛ وإما أن لا يعُمَّها هذا البلاء المبين، وهو ما نميل إليه بحيث يمسي المؤلف يؤلف، والقارئ يقرأ ما ألف، والشخصية في العمل

الروائي المؤلَف تمثِل الشخص، والسارد يسرد العمل السردي الشفوي الذي لا يوجد له مؤلف.

ويتحدث جيرار جينات(G. Genette) في مقالة له بعنوان: «حدود السرديات» (Frontières du récit)[37]، عن بعض هذا؛ وذلك في معرض كلامه عن العلاقة بين تقنيات السرد، وتقنيات نسج الخطاب السردي؛ فيلاحظ أن علاقة السرديات بطبيعة الخطاب ظلت معقدة وغير محسوم فيها؛ فكانت تنهض في العهد الكلاسيكي طورا على أن «المؤلف/السارد» كان يتدخل حال كونه متكفلا بمحض خطابه، وفي شيء من الملاطفة، في العمل السردي بشيء من الرعونة البالغة حد الاستهزاء؛ مُسائلا قارئه عن طريقة الحديث المألوف؛ وطورا، وعلى نقيض ذلك، وفي العهد نفسه، كان المؤلف / السارد يعهَد بكل مسؤوليات الخطاب لشخصية مركزية هي التي ستتحدث ـ أي أنها تحكي وتعلق في الوقت نفسه ـ بضمير المتكلم(...)؛ وطورا آخرَ كان المؤلف/السارد قاصرا عن البتِ في هذا الأمر؛ كما كان قاصرا أيضا عن التحدث باسمه، أو العهّد بهذه السيرة إلى شخصية واحدة؛ فكان يوزع الخطاب بين جملة من الفاعلين: إما تحت شكل رسائل، كما كان يحدث ذلك في رواية القرن الثامن عشر: («هلوييز الجديدة» [La nouvelle Hélloise]، و«العلاقات الخطيرة» [Les liaisons dangeureuses])؛ وإما على طريقة ألْيَنَ وألطفَ]وهي طريقة[جويس (James Joyce, 1882-1941)، وفولكنير (William Faulkner, 1897-1962)؛ جاعلا شخصياته المركزية هي التي تتولى التكفل بالخطاب الداخلي للعمل السردي...»[38].

ولعل الذي يعنينا في هذا النص الجميل الذي كتبه جيرار جينات هو ما يُطلَق عليه: «المؤلف/ السارد» الذي نلاحظ أنه يخلط هو أيضا، في رأينا، في أمره خلْطا شديدا حيث يصف به سيرة الروائيين الكلاسيكيين في القرن الثامن عشر؛ لينتهيَ إلى جيمس جويس، وفولكنير؛ أي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية؛ أي إلى عهد الرواية الجديدة؛ فيصف كتاباتهما أيضا بالوصف نفسه تقريبا؛ أي بتصنيف أعمالهما السردية تحت شكل «المؤلف/ السارد».

فجيرار جينات يعترف، إذن، بالمؤلف علانية، وأنه هو الذي يتولى شؤون نصه السردي. وكل ما في الأمر أنه يجعل السارد شريكا له في صورة

«المناجاة» (Le monologue intérieur). ونلاحظ أن جينات لا يصطنع مصطلح «المؤلف الضمني» الذي لهج به طودوروف إلى حد الهوس. ولعل ذلك دليل آخر على اضطراب مذهب طودوروف بإيغاله في التطرف، في تقرير هذه المسألة، مسألة العلاقات بين المؤلف والمكونات السردية في روايته؛ فعقّد وركّب، وعسّر وشدّد؛ ثم خرج من ذلك دون أن يقنعنا بأن الناقد قادر على اغتيال المؤلف الروائي الذي هو أصلُ نشاطِه، وقوام مهنته؛ ومن دونه يموت الناقد ويضمحل وجوده اضمحلالا.

إن اصطناع جيرارجينات لأداة التعاقب والتتابع لدى توزيع الأفكار، وتقرير الأحكام، وهي: «طورا» أو «تارة» (Tantot)، والتي جمع بفضل استعمالها بين عهود سرفانتيس (Saavedra Cervantès, 1547-1616)، وسكارون (Paul Scarron, 1610-1660)، وفيلدنغ (Henry Fielding, 1707-1755) من وجهة، إلى جيمس جويس، وويليام فولكنير من وجهة أخرى: يعني أن هؤلاء الروائيين العالميين يجمعهم صعيد واحد؛ وأنهم يكادون يصطنعون تقنية واحدة؛ وهي في عامة مظهرها «المؤلف/ السارد».

ونحن مع شكّنا في وجود هذا الشيء الذي يطلق عليه هؤلاء النقاد «المؤلف/ السارد» بدس الثاني في الأول على سبيل الإقسار، ومن أجل إيذائه على أساس موت الإنسان والتاريخ والقيم (وهي الأفكار التي نادت بها، أو ببعضها البنوية؛ وهي الأفكار التي لم يهتدِ السبيل إليها إلا البنويون أساسا، لحاجة في نفس يعقوب): نسجل، مع ذلك، شيئا من التقارب بيننا وبين جيرار جينات.

ونحن نعتقد أن كاتب الرواية أو القصة، أو أي عمل سردي آخر، هو مؤلف بامتياز وحق. وليس لأي ناقد عابث أن يُلاوِصَه على خلْع هذا الامتياز. ويمكن، في تمثلنا استعمال السارد مرادفا للمؤلف؛ وقد جئنا نحن ذلك في بعض هذا الكتاب، بعدُ.

بينما ما يكون له به علاقة من مشكّلات سردية يمكن أن نطلق عليه، بناء على منطق الأشياء، «الشخصية» (Personnage)وهذه الشخصية، في كثير من الأعمال السردية، وخصوصا ذات الضمير الأول، هي التي تتولى عن المؤلف، في إطار اللعبة السردية، رواية الأحداث؛ فهي من هذا المنظر كأنها راوية في هذا التشكيل السردي المتداخل. وأما الأحداث التي ترويها

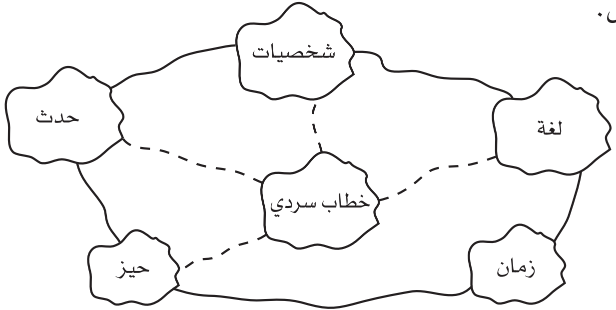
هذه الشخصية، في بعض أطوارها في النص السردي، فهي مركبة من عناصر مختلفة هي اللغة والحيز والزمان؛ وهي التي تشكل النص المسرود الذي ترويه الشخصية بشكل غير مباشر، أو يقدمه المؤلف بشكل غير مباشر أيضا، وذلك حين يصطنع، مثلا، ضمير الغائب.

أما ضمير المخاطب فيمكن أن يضاف إلى حالة ضمير المتكلم، لا إلى حالة ضمير الغائب حيث «الأنت» تستحيل إلى ضرّب من الأنا الذي يصطنعه السارد رواية له ليتستر وراءها، وذلك جرَيانا مع تصور الحداثيين الغربيين؛ وإلا فإننا، في الحقيقة، نرى السارد هو المؤلف، وهو الراوي، وهو الشخصية نفسها؛ وهو «كلُ الصيدِ في جَوف الفَرَا !» فكل شخصية من شخصيات الرواية هي جزء من كيانه، وامتداد لصورة عالَمه؛ فهو حين يقسو عليها فكأنما يقسو على نفسه، على نجّل نَجَلَه، أو رسّم أبدعه، أو إنجاز جميل حققه؛ وهو حين يحدب عليها فكأنما يتخذ منها امتدادا لذاته التي يحبها. والمرأة التي تحبها شخصيته فهو الذي، في الحقيقة، يحبها، أو يحبها بشكل ما... وقل نحو ذلك في الشخصيات الممقوتة الشريرة؛ فهو الذي لا يحبها قبل أن يجعل شخصياته الخيرة تتصارع معها.

وإذن، فالنص السردي المؤلَف يتركب من مؤلف هو الذي يكتب عمله السردي، وشخصية أو شخصيات هي التي تتلقى عنه الرواية مباشرة (وخصوصا لدى اصطناع ضمير المتكلم أو المخاطب) (وعلى أن من العسير تقبل هذا أيضا ما دامت الشخصية جزءا من كيان المؤلف، وليست كيانا منفصلا عنه مثل القارئ مثلا الذي لا يمت إليه إلا بعلاقة الشعرية؛ فالشخصية، في حقيقة الأمر، في أي حال تقدمتّ، وفي أي صورة تجلت، ولأي ضمير استُعملت؛ فهي، أولا وقبل كل شيء، شخصية؛ أي كائن خيالي مصنوع من ورق، أو من كلام؛ لا كائنٌ حيٌّ؛ فكيف نشاكل بين ما هو مجرد شيء من الأشياء، مع ما هو حي ناطق عاقل؟ أو لا يكون ذلك واردا ضمن عبثية تشّييءِ الإنسان؟...)؛ فكأن الخطاب السردي يتولد من تضافرهما. ثم قارئ يأتي بعدها، منفصلا عنها، زمانا ومكانا. وانّضيِاف هذا القارئ يظل مفتوحا إلى الأبد (يتجدد، ويتعدد، ولا يتحدد)؛ ولكن صلته بالبناء الروائي تظل مع ذلك غير مباشرة، بينما تظل قوية ومباشرة بالقياس إلى العمل السردي الشفوي.

وهذه الأطراف، (أو هذان الطرفان إن شئت ذلك). هي التي يتشكل من خلالها النسج السردي الذي تتضافر في تشكيله أطراف أخرى هي بمنزلة الأدوات التقنية، وهي اللغة، والشخصيات، والأحداث، والزمان، والحيز؛ كما سيتبين من الرسمة.

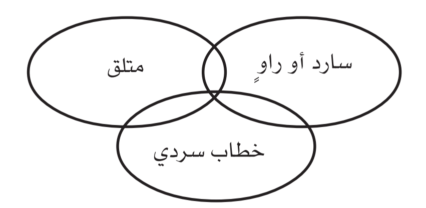
ونلاحظ أن نشاط هذه الأطراف الثلاثة متزامن بحيث يتم انتجازه دفعة واحدة، باستثناء نشاط القارئ الذي يجيء متأخرا ضرورة. فالكتابة تمثل التزامن والتداخل لقراءة هذه الكتابة: تمثل التعاقب؛ أو قل إن عملية الكتابة السردية، انطلاقا من هذا التصور، تمثل الاتصال، وقراءتها تمثل الانفصال.



وعلى أننا لا نأمن أن يعترض علينا معترض بإضافة عنصرَيِ الزمان والحيز إلى المشكّلات السردية التي تكون لحمة نسج الخطاب؛ وذلك على أساس أن الحدث لا يضطرب إلا في حيز، ولا ينبغي لهذا الحيز أن يفلت من قبضة الزمان. غير أننا نريد أن نمنح هذين العنصرين وضعا خاصا في المشكّلات السردية؛ لأن الزمن أمسى الآن لعبة جميلة ودقيقة بحيث من العسير على النقد الروائي الحداثي أن يدمجها في الحدث ويستريح. وأما عن الحيز فحدث ولا حرج (وإلا لما اختصصناه بمقالة على حدة في هذا الكتاب)؛ وإنه لمن الظلم لهذا المشكّل السردي أن نُذيبه، هو أيضا، في الحدث ثم نعتقد، أثناء ذلك، أننا استطعنا تحليل النص الروائي، أو أننا أيضا كتبناه حيث التعامل مع الحيز في أي كتابة روائية هو تقنية من تقنيات كتابة هذا الجنس الأدبي؛ مثل التعامل مع اللعب باللغة، وملاعبة الشخصية؛ حذوَ النعل بالنعل.

وأيا كان الشأن، فإننا نتمثل الوضع السردي، بالقياس إلى الأعمال

السردية الشفوية ينهض، حقا، وأساسا، ليس على رفض المؤلف، ولكن على انعدام هذا المؤلف أصلا؛ فتكون الرسمة التي نتمثلها لهذا الوضع، هي:



وأما موقف رولان بارط (R.Barthes 1915-1980) فإنه لا يخلو هو أيضا، في منظورنا، من بعض التذبذب؛ على الرغم مما في كتابته من متعة القراءة، وذكاء الطرح. ولما كانت هذه المقالة الشهيرة تدور من حول السردانية فإنه من الأليق أن نعرّج عليها لنقرأ فقرة منها، وهي: «مدخل في التحليل البِنَوي للسرديات» (Introduction à l'analyse structurale des récits) ، حيث بعد أن يتساءل عمن ينشئ العمل السردي يجيب بأن هناك ثلاثة تصورات هي المتداولَة بين الناس إلى العهد الراهن: «التصور الأول يرى أن العمل السردي يبثه شخص (كامل المعنى النفسي للفظ)؛ ولهذا الشخص اسم؛ وإنه لَلمؤلف الذي تتبادل بداخله الشخصية دون انقطاع؛ وفيه تتجسد البراعة الفنية التي تتجسد في شخص كامل يتخذ القلم، من حين إلى آخر، لكتابة حكاية ما: عمل سردي (وبخاصة الرواية)؛ وهو الذي لا يكون حينئذ إلا تعبيرا عن ضمير المتكلم الذي هو، في الحقيقة، خارج عنه.

والتصور الثاني: يجعل من السارد ضربا من الضمير الكلي، الذي يبدو أنه غير مشخَّص؛ فهو الذي يبث الحكاية من وجهة نظر عليا(...). فالسارد داخلي بحكم أنه منبثٌ في ثنايا شخصياته (بما أنه يعرف كل ما يدور بخَلَدها)، وخارجي (بما أنه لا يتماثل أبدا لا مع هذه الشخصية ولا مع الأخرى) في الوقت ذاته.

والتصور الثالث: وهو الأحدث (هنري جيمس [Henry James, 1843-1916]، وسارتر [Jean Paul Sartre, 1905-1980]) يرى أن السارد يجب عليه أن يقفَ عمله السردي في الحدود التي تستطيع الشخصيات ملاحظتها أو معرفتَها: إذ كل شيء يجري على أساس أن كل شخصية هي الباثة للعمل السردي: الواحدة تلو الأخرى.

لكن هذه التصورات الثلاثة مزعجة؛ وذلك بحكم أنها ثلاثتَها، فيما يبدو، ترى في السارد والشخصيات، أشخاصا حقيقيين (أحياء) (ولا تُجهل القوة العاتية لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو كان العمل السردي يتحدد، أصلا، لدى مستواه المرجعي (ويمحض الأمر، هنا أيضا، لتصورات «واقعية»).
على حين أن السارد والشخصيات، على الأقل من وجهة نظرنا، لا تعدو كونَها «كائنات من ورق»؛ وأن المؤلف المادي [(L'auteur matéril)] لعمل سردي ما، لا يمكن أن يلتبس بأي وجه، مع سارد هذا العمل السردي[39].
تعمدنا الإطالة في هذا الشاهد من كلام بارط؛ لأننا نعتقد أنه قد يكون كلامه أوضح من كل مَن استشهدنا بأقوالهم من المنظرين الغربيين الآخرين إلى الآن؛ سواء في عرضه للتصورات الثلاثة حول مدبج العمل السردي بعامة، والرواية بخاصة؛ أم التعبير عن موقفه الرافض لهذه التصورات الثلاثة جملة.
فالأولى: إن بارط يعرض ثلاثة تصورات هي السائدة في أي عمل سردي؛ ثم يعود إليها ليرفضها برمتها؛ لأنها تتفق، أو تكاد تتفق، على معاملة الشخصيات على أنها أشخاص حقيقيون، وأحياء يُرزقون. وكان هذا السبب وحدَه كافيا لرفض هذه التصورات من منظور بارط.
والثانية: وفيما يعود إلى هذا المزعم؛ فإنه لا أحدَ من عقلاء نقاد الرواية يعتقد أن الشخصيات أشخاصٌ، وأن الأحداث بأزمنتها وأحيازها تاريخ؛ وأن الخطاب السردي يحمل حقيقة بكل ما يحمل اللفظ من مدلول.
فمَن مِن النقاد يَعُد، مثلا، «السيدة بوفاري» (Madame Bovary) امرأة حقيقية، كائنا حيا عاقلا؟ ومن مِن العقلاء من نقاد الرواية يقول بكائنية حميدة في «زقاق المدق»؟ وإذن، فهذه تهمة باطلة؛ وبُطلانُها يجعل من كل ما يبني عليه البنَويون مقولاتهم ونظرياتهم لا ينهض على حقيقة تاريخية، وعلى «نزاهة» نقدية.
والثالثة: إن رفض هذه التصورات الثلاثة، بعد عرضها، ليس بجديد في الفكر البِنوي الذي هِجِيراهُ تطليقُ التاريخ، وقتْل الإنسان الذي نشأ عن قتله قتْل المؤلف الأدبي، والذهاب، في شيء من العبثية واليأس، إلى حد أن جعل له ساردا هو الذي ينشئ العمل السردي وينظمه، ويشرف عليه، وينهض بنسجه. من أجل ذلك كان من السذاجة، في تصور هؤلاء البِنَويين، لبّس

المؤلف ذي اللحم والدم والعظام بالمؤلف الضمني الذي هو السارد الحقيقي للعمل السردي، والمنشئ له.

إن من يجرؤ على تطليق التاريخ، والكفر بالقيم الروحية، ورفض كل ما هو إنساني، لهو على رفض مؤلف الرواية أو القصة أجرأ !

وقد اتَّلَجوا إلى هذه المسألة اللطيفة من تفاريجِ التنوعات الغنية التي أدخلت على تقنيات الكتابة الروائية الكلاسيكية والجديدة جميعا؛ فجعلوا من اتخاذ الروائي لضمير المتكلم تقنية للسرد تَعِلّة لأن يُزيحوا، من خلالها، المؤلف الحقيقي، الحي؛ ثم يزعموا، من بعد ذلك، مزاعمَ لا تنهض على منطق، ولا تصدقها إلا العقول الضعيفة أو العقول العابثة. فلكل روائي الحق في أن ينوع من ضمائر السرد، ولكل الحق في أن «يلتفت»، كما يعبر البلاغيون العرب، متى يشاء، وحيث يشاء. وإذن، فلا ينبغي أن نتخذ من الحيل التقنية لأي مؤلف روائي تُكَأة لنرفضه جملة وتفصيلا، ونُنشئَ بداخله، أو عن يمينه، أو عن شماله، غريما يسطو على حقه، وخَصِيما يستحوذ على مكانته؛ فليس أضل من هذا المسعى سبيلا، ولا أخطل من هذا الرأي تفكيرا.

والرابعة: إننا نلفي بارط، لدى نهاية الفقرة الطويلة التي استشهدنا بها، والتي يقرر في نهايتها رفْضَ المؤلف جملة وتفصيلا، وبكل بساطة: يُحيل على تعليق له يقرر فيه أنه من «الوجهة التاريخية هناك عدد ضخم من الأعمال السردية ليس لها مؤلفون (أعمال سردية شفوية، حكايات شعبية، ملاحم...)»[40].

ولعل هذا يعزز ما كنا ذهبنا إليه من ضرورة التمييز بين وضع السرد في الشفويات عنه في الكتابيات (ولعلّ الذي جعلنا ننَبِّه إلى الأعمال السردية الشفوية أننا ظَلَلْنا ندرس الأدب الشعبي في الجامعة أكثر من عشرة أعوام...). فلكلٍّ حالٌ، ولكلٍّ وضع، ولكلٍّ سبيل. وشتان بين الحكايات الشعبية، والسيَر، والملاحم، والأساطير التي تروجِ لها الرُواة، وتتناقلها السُرَاد، والمجهولاتُ المؤلفين أصلا (مشكل المؤلف، إذن، غير وارد ما دام وضْع هذه الأعمال السردية كان يقتضي أن لا يُذكَرَ لأسباب مختلفة ليس هنا مجال تفصيل القول فيها)، والأعمال الروائية التي يكتبها مؤلفون متعلمون، ومسجلون في سجلات الحالة المدنية ببلدية ما، في بلد ما من العالم.

وإذن، أفلا يكون من الحق أن نجيب هؤلاء الذين ينكرون على الروائي وجوده فنخاطبهم من جنس لغتهم، قائلين: إنه ليس ينبغي اللبْسُ، بأي وجه، بين الأعمال السردية المجهولة المؤلف، والتي ليس لها سُرادٌ بحكم عدم انتمائها إلى أي مؤلف معروف متفق عليه بين المؤرخين؛ وبين الأعمال الروائية المؤلَفة التي يجهد الكاتبون في كتابتها، وهندسة أحداثها، ورسم شخصياتها.

وإذن، فلا ينبغي قياس المؤلف التاريخي المادي (كما يطلق عليه رولان بارط) على المؤلف المجهول الذي قد يصادفنا في سرديات ألف ليلة وليلة، مثلا.

والخامسة: وأما ما يشعر به بارط من ضعف في طرحه العبثي لتقرير أمر المؤلف الروائي، وأن الذين يعدونه من الأحياء، لا من الأشياء، هم قوم مخطئون؛ وعلى خطئهم فهم أقوياء في موقفهم ذلك الذي يستند إلى المنطق؛ فإنه يجسده قوله: «ولا تُجهل القوة العاتية لهذه الأسطورة الأدبية» (ويريد بـ «الأسطورة الأدبية» إلى مذهب الذين يقولون بمؤلفية الرواية). وإننا لنندهش حقا من هذه الجرأة على الحق، إلى درجة انعدام الحياء؛ وإلا فكيف يغتدي ما هو أسطوري حقا، وعبثِيٌ حقا (وهو رفض المؤلف الروائي جهارا والشمس مشرقة، والنهار وضاح !) هو المنطقَ، وهو العقل، وهو الرزانة، وهو الحقيقة، وهو التاريخ؛ بينما يغتدي ما هو تاريخ، وحقيقة، ومنطق، وواقع: مجرد خرافة من خرافات أم عمرو، وأسطورة من أساطير الآخرين!؟

إننا لا ندافع إلا عما هو منطق وحق؛ فالمؤلف ثابت في نفسه، ومن كان ثابتا في نفسه لايجوز نفيُه، وإنشاء كائن منعدم مكانه من العدم نفسه؛ فالعدم لا ينشئ وجودا أبدا.

والحق أن بارط كان في ذهنه، فيما يبدو، نعتذر للرجل لعل الله أن يعذره، عملية التبليغ السردي الشفوي؛ من أجل ذلك نلفيه يربط الأطراف الفاعلة في السرد فيقرر تارة أخرى:

«(...) ولا يجوز أيضا أن يوجَدَ عمل سردي دون سارد، ولا مستمع (أو قارئ)»[41]؛ كما يقرر في موطن آخر من هذه المقالة نفسها بأنه: «حيث يوجد باث للعمل السردي، يوجد متلق له»[42]. لكن مثل هذا يبعده إصرارُه

على ربط العمل السردي، وذلك لدى رفضه للتصورات الثلاثة جملة (وذلك على الرغم من أننا نوافقه على بعض الرفض في أجزاء من هذه التصورات)؛ بنشاط القارئ الذي هو، بالقياس إلى العمل السردي المؤلف، نشاطٌ آخرُ، وعالم آخر.

وليس ضرورة جعلُ القارئ مكونا، في كل الأطوار، من مكونات العمل السردي المؤلف؛ إذ قد يظل هذا العمل قابعا بين دفتي الكتاب زمنا طويلا فلا يُقرأُ؛ فارتباط القارئ بالمؤلف الروائي لا يكون متصلا، ولكنه يكون منفصلا.

ولْنَنْبِذْ ذِكْرَ المؤلِف، هنا، على طريقة البِنَويين، ولْنُبْقِ على المؤلَّف (بفتح اللام المشددة) (وذلك على الرغم من أن المفعول يقتضي الفاعل، والسمة الحاضرة تقتضي السمة الغائبة، هنا، حتما)؛ ولكننا، حتى في هذه الحال، فإن العمل السردي الذي ينشئه الكاتب، أو يكتبه المؤلف، يظل قائما بمعزل عن قراءته؛ وذلك على الرغم من أننا نربط الكتابة بالقراءة ربْطا حميما؛ لكن بالقياس إلى المؤلف نفسه الذي يقرأ مخيلتَه فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة. فكتابته، من هذه الوجهة، قراءة. غير أن بارط، وأصحاب بارط، لا يريدون إلا إلى القارئ المنفصل عن الكاتب، فيُعنتون أنفسهم في أن يجعلوه شديد الاتصال به إلى درجة الحلول؛ أي إلى درجة جعْله طرَفا في عملية البث السردي.

وإذن، فنعَم للمستمع، أو المتلقي، الذي يكمل نشاط الراوي أو السارد في الأعمال السردية الشفوية؛ ولكن لا للقارئ الذي ليس ضرورة أن يتصل نشاطُه المنفصل، بحكم طبيعته، بنشاط المؤلف الروائي.

9 حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية

أولاً: مفهوم الوصـــف لدى العـــرب:

على الرغم من تداول الناس لمفهوم الوصف وتعاملهم معه، وممارستهم إياه إبداعيا؛ فإن الذين فكروا فيه، معرفيا، وتوقفوا لديه، اصطلاحيا، هم قليلٌ.

وكانت النية من كتابة هذه المقالة تمثُل في بلْورة العلاقة بين الوصف والسرْد، والبحث في الحدود التي تفصلهما: أحدهما عن الآخر، ثم البحث في الوشائج التي تربط فيما بينهما.

إن الوصف، من الوجهة المعجمية، هو «وصفُكَ الشيءَ بحلْيته ونعْته»[1] بينما يعني الوصف من الوجهة الاشتقاقية، التجسيد والإبراز والإظهار حيث كان يقال: «قد وصَفَ الثوبُ الجسمَ: إذا نمّ عليه ولم يستره».[2]

ويبدو أنه فات البلاغيين العرب، ومنهم الشيخ عبد القاهر الجرجاني، أن يميزوا بين الوصف من حيث هو مكمل لمتبوعه، ومن حيث ما يرد، عبر الكلام، في جملة من أجل النهوض بوظيفة دلالية معينة؛ ومن حيث هو مظهر أسلوبي يتسلط على

حالة ما، أو موضوع ما، للنهوض بوظيفة الوصف ضمن جمالية الخطاب، وأسلوبية اللغة.

وعلى الرغم من أن الوصف قديم، وأن الشعراء قد مارسوه منذ عهود الجاهلية الأولى؛ فإن النقاد العرب انطلاقا من القرن الثالث للهجرة لم يلحَنوا له، ولم يلتفتوا إليه، ولم يحفلوا به؛ ولكنهم ظلوا يتعاملون مع ظاهرة الوصف الأدبي على شيء من هامشها؛ فكانوا يحومون ولا يقعون، ويضطربون ولا يستقرون؛ فكانوا يصطنعون مثل عبارة «ووَصَف»؛ كما ورد ذلك في كلام أبي عثمان الجاحظ حين كتب: «ووصَف بعضُ البلغاء اللسان...»[3]؛ وذلك على الرغم من أنه حين تحدث عن وصّف عنترة بن شداد للذباب، استعمل مصطلح «الوصف» (تحت عبارة «الصفة») في المعنى الذي يستعمله فيه النقاد المحدثون[4].

وكان النقاد يصطنعون ، أثناء ذلك، على أنه إبراز خصائص شيء من الأشياء، أو عضو من الأعضاء، أو حي من الأحياء، كطلب معاوية بن أبي سفيان من صعصعة بن صوحان أن يصف له عمر بن الخطاب رحمه الله قائلا: «صف لي عمر بن الخطاب، فقال: كان عالما برعيته، عادلا في قضيته؛ عاريا من الكبر، قبولا للعذر؛ سهل الحجاب، مصون الباب»[5].

ونجد مثل هذا يتكرر بالقياس إلى شخصيات إسلامية أخرى شريفة، مثل سؤال معاوية ضرارا الصُّدائيّ أن يصفَ له علي بن أبي طالب كرم الله وجهه[6].

وأيا كان الشأن، فإن بعض الذي أومأنا إليه من هذه النصوص، أو أحلنا عليه، يبين أن العرب نبِهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي. بيد أنهم ظلوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية، فإذا الجاحظ، مثلا، وهو أكتب كتّاب اللغة العربية في رأينا، كثيرا ما كان يصف (رسالة التربيع والتدوير، مثلا)؛ ولكنه فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية، وفيما نعلم، عن جمالية الوصف، وعن ماهيته ووظيفته التبليغية.

ولعل أبا الفرج قدامة بن جعفر المتوفى عام 337 للهجرة، أن يكون أول من تحدث من النقاد العرب عن الوصف إذ ألفيناه يتوقف كثيرا لدى هذا المحسّن، ثم يضرب لذلك شروطا كأن يكون الوصف «سمحا، سهل مخارج

الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة»[7].

ولكن قدامة لم يجاوز بالوصف حدود التصور النحوي، إذ إنما يتحدث، هنا، عن الصفة التي تتبع الموصوف، وذلك بناء على بيت من الشعر استشهد به... لقد كان، إذن، حديث قدامة، في هذا المستوى من النظر، منصرفا إلى نعت اللفظ وحده، لا إلى وظيفة الوصف الذي هو إجراء أسلوبي يسعى إلى تأنيق النسج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف، حيا كان أو شيا، عبر نص أدبي! كيما يغتديَ بديعا يشبه اللوحة الزيتية الجميلة: تنهض اللغة فيه بوظيفة جمالية يتلاشى معها كل شيء خارج حدود هذه اللغة الوصفية.

لكن قدامة لم يلبث، من بعد ذلك، أن توقف لدى مفهوم الوصف؛ فعرفه، وحدد له حقله، وتدرج بذلك إلى المستوى النظري بهذه المسألة. وكأنه ببعض ذلك ارتقى بالوصف من مستوى المفهوم النحوي الضيق الذي يخامر سطح اللفظة الواحدة فيربطها بموصوفها وحده، إلى مستوى المصطلح النقدي؛ إذ قرر أن «الوصف إنما هو ذكْر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصْف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني: كان أحسنهم وصْفا مَن أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوفُ مركَبٌ منها؛ ثم بأظهرِها فيه وأولاها حتى يحكيَه بشعره، ويمثله للحس بنعْته»[8].

وقد يمكن أن نلاحظ في قراءة هذا النص النقدي:

1 ـ أن هذا التأسيس قد يكون الأول في تاريخ النقد العربي، وأحد أقدم التعريفات للوصف.

2 ـ أنه ينهض على التعامل المنطقي مع هذا المفهوم الذي يعرفه بأنه «هو ذكْر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات». فالوصف، إذن، غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات؛ فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي، إلى صور أدبية قوامها نسج اللغة، وجمالها تشكيل الأسلوب.

فأيُّ بِرْكة من البرك الجميلة، هي هيئة أو صورة مادية قائمةٌ في حيز جغرافي معين، محدود بالجهات الأربع. ولا يمكن، من الوجهة الإعلامية الخالصة، معرفتها إلا بالذهاب إليها، والاطلاع عليها على سبيل العيان. ولما كان ذلك مستحيلا على كل الناس، ثم لما كان جمالها جمالا عبقريا لا

يُحِسُه إلا مرهفو الإحساس من الشعراء؛ فإنهم هم الذين يتولون نقل صورة البِرْكة من ماديتها المتجسدة في سيلان الماء ومادته الشفافة، ومن شكلها المقعر الذي يمكنه من تجميع الماء، والذي قد يتخذ له أشكالا هندسية قد تكون مستطيلة، أو مربعة، أو مثلثة، أو أي شكل هندسي آخر، إلى صورة أدبية: الجمالُ قِوامُها، والخيال ماؤها، واللغة مادتها، وأناقة الأسلوب مظهرُها؛ فتستحيل جمالية المكان إلى جمالية النص، وجمالية النص إلى جمالية اللغة التي تتألق تحت ألف ضياء.

3 ـ أن الوصف كان مقصورا على الشعر وحده، إلى عهد قدامة الذي كان يعيش في العقود الأربعة الأولى من القرن الرابع للهجرة. فهو، إذن، معذور حيث النثرُ الأدبي كان لا يبرح محدود الاستعمال؛ وذلك على الرغم من أن أبا عثمان الجاحظ كان حاول أن يوسع دائرته، من أجل اكتساح حقول أخرى كانت إلى ذلك العهد موقوفة على الشعر وحده (رسالة التربيع والتدوير، مثلا) (وإنما النثر ستتبلور مجالاته وتتسع حقوله لدى نهاية القرن الرابع للهجرة حين اغتدى هذا النثر يتناول كل شيء ولا يتهيب. وقد فتح جنس المقامات ـ وهو جنس أدبي عربي قح ـ بابا شارعا للنثر البديع لم يوصد من بعد ذلك إلى يومنا هذا...).

4 ـ أن الوصف إنما يقع، عادة، على «الأشياء المركبة من ضروب المعاني»؛ فالربيع زهور ونسمة، وعطْرٌ وخُضرة، ورونق ونَضْرة، وماء وطير، وغناء وإشراق، وتطلع وتجدد، وتشمُمٌ وتنسُم. فكان الوصف، من أجل كل ذلك، محتوماً عليه أن ينقل صورة الربيع المركبة، المتعددةَ الأشكالِ والأحوال، والمختلفة المعاني والهيئات: نقلا أمينا وبديعا في الوقت ذاته لصورة العالم الخارجي لفصل الربيع، وطيه في لغة قشيبة، ومنمَقة مؤَنقة، وفي أسلوب رشيق، وفي تصوير رقيق، وفي نسج أنيق؛ ليقترب القريب من البعيد، وليشبه الداخل الخارج، وليلتحق، عبرالذهن المتلقي، ما هو غير مرئي، بالمرئي؛ أو ما هو مرئيٌّ، بالذهني.

فكأن الوصف مُماثِلٌ(Icone) مزوَدٌ بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايتُه رسْمَ صورةِ الغائب في صورة حاضرة.

وأما الناقد الآخر الذي اختص مفهوم الوصف بالحديث المفصل، والتقرير المُمَفْهَم، في تاريخ الأدب العربي؛ فهو أبو علي الحسن بن رشيق المَسَلي

ميلادا، والقيرواني دارا، والمتوفى عام 456 للهجرة، إذ نلفيه يعقد حديثا[9] يتناول فيه الوصف من حيث هو إجراء، ومن حيث هو مظهر للكتابة، ومن حيث هو حليَةٌ للأسلوب؛ أو قل إن شئت: من حيث هو نوع أدبي (ولا ينبغي أن يلتبس النوع [Type]، بالجنس[Genre]) ينصب على موضوعات بأعيانها، ويتسلط على عواطف خفية فيعري رسيسَ لواعِجها؛ فيصفها بلغة غالبا ما تكون رشيقة أنيقة... وكان أحسن الوصف لدى الشيخ هو «ما نُعِتَ به الشيءُ حتى يكاد يمثّله عِيانا للسامع»[10].

ومما أضافه ابن رشيق إلى هذه المسألة، بالقياس إلى ما كان جاء به قدامة بن جعفر؛ أن ابن رشيق أومأ إلى طائفة من أهم النُعَّات في الشعر العربي القديم من امرئ القيس إلى أبي نواس... كما حاول التوقف لدى كل شاعر وما اشتهر بوصفه، من وصف الخيل، إلى وصف الإبل، إلى وصف الحُمُر والثيران الوحشية، إلى القِسِيِّ، إلى الخمر ومجالس اللهو والشراب... وقد أهاب بشعراء عصره أن يُقلعوا عما كان أجدادهم يحملون عليه أنفسهم من وصف الديار والقفار، والحُمُر والظِلّمان، والبقر والوعول؛ ويعمِدوا إلى وصف الكؤوس والأباريق، وباقات الزهور، والخدود والقدود، والشعور والثغور، والأرداف والخصور، والرياض والقصور[11].

ثانيا: مفهوم الوصف لدى الغربيين:

لقد يعني فعل «وصف» (Décrire)، في بعض المعاجم الفرنسية: استحضار شخص ما، أو شيء ما؛ كتابيا أو شفويا. والوصف يضاد التعريف: فهذه يكون للمفاهيم والأفكار، وذاك يكون للأحياء والأشياء المحسوسة[12].

ونحن لا نريد أن نتوقف لدى الوصف في الأدب من حيث هو، لأنه عام ومشترَكٌ بين جميع الآداب؛ وإنما نريد أن نتوقف لدى هذا المفهوم الذي يطلق في اللسانيات«على المُثول البِنَوي للجُمل، للمرفيمات (Morphémes) التي تشكل هذه الجمل، والفونيمات (Phonémes) التي تشكل المرفيمات، وقواعد التآلف لهذه المرفيمات»[13] (الألفاظ).

وقد أمعن المنظرون لحقل اللغة والأسلوب في اصطناع هذا المفهوم إلى حد أنهم أسسوا عليه مفهوما متفرعا منه، وهو «الوصفية» (Descriptivisme) التي أمست مصطلحا وقفا على أصحاب النظرية التوزيعية (Théorie

distibutionnelle)؛ وذلك حين كانوا يريدون إلى النظر في مدونة(Corpus) من أجل مجرد وصفها[14].

«ولا تكون الوظيفة الوصفية ممكنة إلا إذا تطابق النوع الاسمي الذي يتعلق به الوصف مع مفهوم اكتملت دلالته لحظةَ تكونِ الجملة»[15].

وكان الوصف ينصب على اللسانيات الوصفية (La linguistique descriptive) ، لتكون متناقضة أو متعارضة مع اللسانيات المعيارية (La linguistique normative)، وكانت اللسانيات الوصفية هي التي كانت تزعم أنها تنتمي إلى حقل العلم. «إن اللسانيات الوصفية بما هي تعيين لمقاربة علمية بدأت تفقد، شيئا فشيئا، سبب وجودها؛ وخرجت، شيئا فشيئا، من حقل الاستعمال»[16].

ونلاحظ أن الوصف لدى الغربيين، وكما هو لدى العرب أيضا، لا يكون قائم الذات، منعزلا مستقلا، متمكنا بنفسه، متبوئا مكانته في الكلام وحده - لا يستطيع أن يتمتع بهذا الوضع الامتيازي في الأسلوب والأسْلَبَة جميعا - ؛ ولكنه «قائم بفضل علاقته مع شيء آخر»[17].

ولقد نعلم أن الوصف في البلاغة التقليدية كان يوضع في مستوى واحد مع بقية الصور الأسلوبية عبر ديباجة الكلام. لقد كان الوصف في الماضي يمتد مع الكلام، ويسعى إلى تفصيله؛ فيبدو كأنه توقُّفٌ للاستجمام، وتجديد للنفَس في العمل السردي، خصوصا.

وكذلك لم تكن وظيفة الوصف حسب هذا المفهوم إلا جمالية. وقد كان عماليق المذهب الكلاسيكي، ومنهم الأديب الفرنسي بوالو (Nicolas Boileau, 1636-1711)، يدّعُون أشياعهم إلى سلوك سبيل الإيجاز الشديد لدى السرد، وسبيل التفصيل والجزالة لدى الوصف[18]. وقد قرر بوالو بعض هذا في معرض حديثه عن كتابة الملحمة، وهي جنس أدبي سردي. ولكن المثال الأشهر لبعض هذا المفهوم، المعدود لديهم في الإطار التقليدي، ما نجده في وصف تُرّس أشيل(Achille) البطل المركزي للإلياذة [L'iliade])، في النشيد الثامن عشر. فلعل بوالو كان يومئ، بمقولته الشهيرة:

«كونوا شديدي الإيجاز إذا سردتم، وشديدي الإطناب إذا وصفتم»[19] إلى هذا اللون من النسج الوصفي.

ثالثا: حدود العلاقة بين الوصف والسرد:

الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض، حتما، مع الوصف. الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد، أكثر من لزوم السرد للوصف.

وإن كل عمل سردي يحتوي صورا من الحركات والأحداث. وهذه الصور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق. كما أن كل عمل سردي يشتمل على صور من الأشياء والشخصيات، وهي التي تمثل، في العهد الراهن، ما يُطلَق عليه الوصف؛ وذلك على الرغم من أن هذه الصور شديدة الامتزاج، عميقتُها، دقيقتُها، متنوعتُها؛ ممتدَة على مدى العمل السردي[20].

ذلك، وإن التعارض الحادث بين السرد والوصف؛ لَيمثل في مألوف التقاليد المدرسية (La tradition scolaire) لنظرية السرد، سمة بارزة من سمات ضميرنا الأدبي، كما يقرر ذلك جينات(Gérard Genette) كل ذلك، والأمر ينصرف إلى شيء من التمييز بين السرد والوصف؛ وهو تمييز، في حقيقته، لا يعدو كونه مُحدَثا على نحو ما؛ مما يوجب يوما ما دراسة ميلاده ، وتطوره نظريا وتطبيقيا، في مجال الأدب[22]. ولقد اغتدى اليوم ممكنا جدا أن نتمثل نصوصا وصْفانِيَة بأدق المفهوم للوصف؛ لعل غايتَها أن ترسم الأشياء في وجودها الحيزي، بعيدا عن كل حادثة، وحتى عن كل دلالة زمنية. بل إنه لمن الأيسر علينا تمثُّل وصْف خال من كل عنصر سردي(23).

ولعل ذلك هو الأمر الذي كنا شوَّرْنا إليه في مطلع هذه المقالة حين كنا زعمنا أن من الوصف لَمَا يكون خالصا لذاته، وإن منه لَمَا يكون زِينة للكلام عبر هذه الخصوصية لفعل اللغة. وقد كنا ضربنا لذلك مثلا ببعض الأعمال الكبيرة في الأدب العربي مثل «رسالة التربيع والتدوير» لأبي عثمان الجاحظ.

ويضرب جيرار جينات مثلا لصورتين مختلفتين من الخطاب السردي: إحداهما تجسد الوصف الخالص، وإحداهما الأخرى تمثل السرد معزَّما في بعض الوصف الذي ليس منه مناصٌ فيقرر أن هناك بَوْنا بادِيا بين النص الوصفي، والنص السردي؛ ذلك بأننا حين نقرأ : «الدار بيضاءُ، وسقفُها سبوريُ اللون، ونوافذُها زرقاء»[24] لا نلمح أي أمَارة للسرد؛ بل إننا نصادف الوصف وحده؛ على حين أننا حين نقرأ : «اِقترب الرجل من المائدة،

وتناول سكينا ...»[25] فإننا نجدُنا أَمامَ نص مُفْعَم بالسرد لوجود فعلين اثنين من أفعال الحركة، وثلاثة أسماء دالة على نحو ما، على الوصف. ولكن ذلك لا يعني أن هذه الأفعال يجب تجريدُها من وظيفة الوصْف؛ ففعل مثل «اقترب ـ الرجل» يدل على السرد بمقدار ما يدل على الوصف. فقد حكينا بأن الرجل اقترب؛ ولكننا، في الوقت ذاته، وصفْنا حال حركته التي استمازتْ بالركْض الماثل في الاقتراب الدال على حركية الحدث وفعاليته.

ولقد يتولد عن ذلك أن الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي، من السرد؛ إذ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشياء يمكن أن توجدَ من دون حركة؛ على حين أن الحركة قد لا توجد من دون أشياء (وعلى أننا لا نريد أن ننزلق، في هذا المجاز من التأسيس، إلى الخوض في مفهوم الحركة من وجهتها الفلسفية الخالصة، وخصوصا من منظور أرسطوطاليس [Aristote, 384-322 av. J.C.] الذي يربط المحرِك بالتحرك، وهو الذي لا يستطيع أن يتحرك، في حقيقته، إلا بفعل محرك؛ إذ «المتحرك، إنما هو متحرِكٌ عن المحرك»[26]؛ فلسنا إلى ذلك نريد، ولا إليه نقصد...). ولعل هذا الشأن أن يحددَ لنا، على نحو ما، طبيعة العلاقة التي توحد بين الوظيفتين في معظم أطوار النصوص وأحوالها.

لقد يمكن تقبلُ الوصف بمعزِل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد من دون وصف. غير أن هذا الارتباط العضوي لا يحظُرُ عليه أن يكون ذا بال في المقام الأول من النص. إن كل الأجناس السردية (Des genres narratifs) كالملحمة، والحكاية، والقصة، والرواية... لا يمكن لأي منها الاستغناءُ عن الوصف. بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة. بيْدَ أن وجوده لا يكون، بأي وجه، مجرد ظهير للعمل السردي؛ أي مجرد ظهير للسرد القَصصي؛ ولكن على نقيض ذلك، لا توجد أجناس وصْفيةٌ (Des genres descriptifs) خارج حقل التعليمية (La didactique). أي أنه لا يوجد عمل إبداعي تتصرف فيه الحكاية مع الوصف على أساس أنه مجرد ظهير لها[27].

وكذلك نُلفي الوصف أكثر لزوما للسرد من لزوم السرد للوصف.

وتلك طائفة من الأفكار التي أثارها جيرار جينات؛ بينما نجد طودوروف

كأنه يثير الأفكار نفسَها، أو بعضَها على الأقل[28]. فأي الرجلين أسبق من الآخر؟ وأيهما تناص مع سواه فيما كتب، دون الإحالة عليه، ولا الإيماءة إليه؟ إنه من اليُسّر النهوض ببحث يكشف عن أيهما كان الأول في النشر. غير أن ذلك، على يسره، لا يعنينا كثيرا، هنا والآن على الأقل؛ بمِقدار ما يعنينا تلاقي الأفكار لدى هؤلاء (دكرو وطودوروف من وجهة، وجيرار جينات من وجهة أخرى).

ولكننا نلاحظ أن طودوروف ودكرو يفصلان في مسألة العلاقة بين الوصف والسرد تفصيلا منهجيا مرموقا؛ ويجتهدان في حصر هذه العلاقة في المدى الزمني وحده؛ «إذا لم تكن هناك أي وحّدة لزمن الحكاية تتلاءم مع زمن الكتابة؛ فإننا نتحدث عن الاستطراد أو التعليق (وجينات يصطنع مصطلح «التعليق»[Commentaire]) بالقياس إلى مسار الزمن. ويمكن للاِستطراد أن يتخذ طابع الوصف (لمكان، لشخص،... إلخ)، أو طابع التأمل الفلسفي»[29].

ويحاول طودوروف وديكرو التدقيق في تقرير هذه المسألة، فيَرَيَان أن الإيقاع الحَدَثي وما فيه من كثافة أو خِفة هو الذي يجب أن يكون له الحُكْمُ أولا وآخرا؛ إذْ يقال على مستوى الزمنية: إن بعض الصفحات تغتدي كثيفة إذا احتَمَلتْ: ليس كثيرا من الأعوام، ولكنْ كثيرا من الأحداث. «وإن هذه الكثافة المطْلَقة للأحداث يمكن أن تتنوع عبّر مسار الرواية؛ تبَعا لوجود رسْمة صارمة أو انعدامها. وكان عرّض الأحداث في الرواية الكلاسيكية، مثلا، يجري على نحو من الإيقاع بطيء (أحداث قليلة)، ولا يبدأ هذا الإيقاع في التسارع إلا لدى حل العقدة الروائية»[30].

إن الوصف يتطلع إلى الأحياء والأشياء فيصفها في تزامنها وتعاقبها معا؛ وهو حين ينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مَشاهدُ، سيعلق مسار الزمن، وسيُفضي تعليقُه، حينئذ، إلى تمطيط الحكاية وتمييعها عبر الحيز[31]. «إن هذين الصنفين من الخطاب يستطيعان، إذن، أن يبدُوَا على أنهما معبران عن موقفين نقيضين إزاء عالَم الوجود؛ إذ نجد أحدَهما أكثر حيوية (السرد)، وأحدَهما الآخرَ أكثر تأملية (الوصف)»[32].

لكن هل يجب عدُّ هذين الضربين من الخطاب الروائيِ نقيضيّن؛ لا ينهض أحدهما إلا لمناوأة الآخر والحد من سلطانه، والسطو على مجاله؛

كما ذهب إلى ذلك جيرار جينات؟ وإذن، أفلا ينبغي أن نعُدَهما صنوين متضافريْن، ونظيرين متظاهريْن؟ ولِمَ، إذن، يجب عدُهما متناقضين متعارضين متضاربيْن ما داما ثمرة من ثمرات اللغة السردية، وفيْضا من عطائها؟ أم أن مجرد الوصف حين يتدخل عرَضا لمحاولة الحد من غُلواء سرعة الزمن السردي في مساره، يجعلنا نعده خصما لدودا للسرد الذي هو دَفْقٌ دافقٌ، وفيْض فائض؟ إنا لا نحسب أن استعمال التناقض، هنا، بين هاتين التقنيتين مما يُجدي نفعا، ومِما يُتَقَبَّلُ أيضا بهذا اليسر.

إن الموقف الواحد قد يتعرض لتضافر السرد والوصف معا، دون أن يُفضيَ ذلك، في رأينا، إلى انِشطار هذا الموقف إلى موقفين متناقضين، كما زعم ذلك طودوروف. فغاية الوصف تتمثل في تسليط الضياء على موقف ما، أو حدث ما؛ بينما تتجسد غاية السرد في تسليط بعض هذا الضياء على موقف ما، أو حدث ما. وربما أمكن الخروج برأي مناقض لِما زعم طودوروف؛ ويمثُل في تشبيه حالَيِ السرد والوصف بحال مرتحِل في سيارة فارهة؛ فهو ينهَب السبيل نهْبا؛ وهو، مع ذلك، لا يفوته التمتع، ولو على نحو ما، بالمشاهد الطبيعية التي يُفتَرَض أن تكون على سِماطَيِ الطريق؛ وإلا فلا يعقل أن لا يتشرب المسافر ـ السائق ـ جمالَ تلك المَشاهد الفاتنة، إلا إذا وَقَّف سيارته، وأخر رحلته نحو الغاية التي كان يود بلوغها.

رابعا: التداخل بين الوصف والسرد في الرواية:

هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف، أو يصف فلايسرد؟ وإذن، فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا روائيا ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كل الأطوار؟ إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية (الشعر ـ القصة ـ المقالة ـ المقامة ـ الرواية... إلخ)؛ وهو في تمثلنا أضرُبٌ تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، على حدة:

ا ـ قد يكون الوصف موظفا لذاته، وهذا شأن عام في الآداب الإنسانية، وخصوصا في الشعر مثل ما نُلفي في وصْف بِرْكة المتوكل لأبي عبادة البحتريّ، ووصف البحيرة للامارتين (Alphonse DE Lamartine, 1790 -1869) وهلم جرا. ويقوم مثل هذا الوصف، غالبا، على منْح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف؛ وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع، وصورة أبدع، في

ذهن المتلقي. فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية، مثل ما ذكرْنا، وإما تقبيحية تبشيعية مثل ما يصادفنا ذلك كثيرا في الشعر العربي القديم (في القصائد الهجائية خصوصا)؛ وكما يصادفنا، أيضا، في النثر العربي القديم؛ مثل ما تُلفي في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وفي طائفة من مقامات الحريري كالمقامة الدينارية...، وفي جملة صالحة من رسائل البلغاء في العهود الأدبية الزاهرة...

2 ـ قد يوظَّف الوصف لغير ذاته فيأتي عرَضا في خضم سرْد حدث من الأحداث؛ وبمِقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد، أو العواطف، أو الأبعاد، أو الأطوال، أو الأعماق، أو السطوح، أو الأفْضِيَة (الجمع الصحيح لـ «فضاء»)، أو الروائح، أو السوائل، أو الجوامد، أو الملامح، أو الأصوات، أو الأنات، أو الآهات، أو الحركات، أو اللذات، أو الآلام، أو الآمال، أو السهول، أو الحزون، أو الشِعاب، أو العِقاب، أو المنحدرات، أو المسافات، وعلى كل ما هو بارد، وعلى كل ما هو حار... بمقدار ما يكون معرْقِلا لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام.

لكنّ تقدّم السرد دونما وصْف قد يكون فِجا فطيرا، ومبتسَرا حسيرا؛ وقد لا يعدَم اتساما بالعجَلَة والاغتفاص، حتى كأنه جنين مجهَض، وتدبير مُقْحَم. وإذن، فلا السردُ بقادر على الاستغناء عن الوصف، ولا الوصْف بقادر على أن يحِل محل السرد فيقوم مقامه، ويؤدي وظيفته. لكن الوصف قد لا يكون ضروريا، في كل الأطوار، للنص السردي. وإذن، فليس الوصْف مشكّلا من المشكّلات المركزية في أي نص سردي.

وبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورا للحدث، مُلْقيا عليه شيئا من الضياء؛ ممكنا للنص الروائي من الارتشاش بمسَحات من الجمال الفني؛ بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحد، وعدا الطور (وذلك على الرغم من الصعوبة التي تساور المنظر حين يريد تقدير هيئة هذا الحد المطلوب من الوصف في السرد...)؛ إذ يوشك أن يُغرق النص السردي فيعومه في لغة لا أول لها ولا آخر؛ فيحيد السرد عن غايته التي هي، أصلا، أداء وظيفة الحكْيِ ضمن المكونات السردية العامة المتشابكة.

لكن، هل يجوز إنجاز نص سردي ما، دون وصْف ما؟ وهل يمكن لمثل

هذا النص أن يشبع فضولنا الأدبي، ويُروي ظمَأَنا الفني؟ إنا لا نحسب ذلك. ذلك أننا إذا كنا نخشى من غُلواء الوصف وطغيانه على النص السردي، بحيث يستحيل إلى لوّحات جميلة من الوصف القائم على اصطناع لغة غالبا، وبحكم الطبيعة والوظيفة معا، ما تكون جميلة أنيقة (إن كان الكاتب الروائي يمتلك لغة جميلة أنيقة؛ وإنا لا نرى، على كل حال، كيف يكُونُه إذا لم يمتلكْها على المواصفات التي وصفنا)؛ فإننا نخشى أن يستحيل النص السردي، من منْحى آخر، إلى قطَع لغوية تشبه القِطَع الميكانيكية في جفافها وأدائها؛ فإذا هي لا تحتمل من الأدبية، ولا من الجمالية، ولا من الفنية، إلا تلك الشخصياتِ الورَقيةَ الشاحبةَ الملامحِ، والذابلة القَسَمات؛ وهي تتحرك فيها كالجثث المحرَّكة؛ أو تلك الأحداثَ الواهية التي تضطرب عبْرها، أو معها؛ ثم لا شيءَ من وراء ذلك.

وإذن، فليست الكتابة الروائية مجرد تقديم رسوم تمثل مناظر، ولا مجرد عرْض لأحداث وشخصيات، ولا مجرد وصْف لأمكنة أو أزمنة؛ ولكنها أهم من ذلك، في ذلك. فاللغة هي سيدة المكونات السردية على سبيل الإطلاق؛ من منظور تصورنا على الأقل. وإذا سلمنا بسيادة هذه اللغة؛ فإنه علينا التسليم بطفور لقطات من السرد موصوفة، في لغة مرصوفة.

لقد تعالت أصوات ناشزة، ونداءات صاخبة، تطالب بعدم العناية باللغة، أي بتحقير شأنها في الكتابة الأدبية بعامة، والكتابة الروائية بخاصة؛ وذلك بادعاء أنها تُثقل كاهل المتن الأدبي فيَنُوءُ ولا يخِفُ، ويُرْوِدُ ولا يركض. ويود هؤلاء الأعْيِيَاءُ أن تكون هذه اللغة مجرد أداة، مثلها مثل الأدوات الأخرى من المكونات السردية الأخرى: من دون امتياز، ودون أن تكون، إذن، سيدة الموقف في هذا الإنجاز السردي المعقد الذي يقوم إنجازه على العمل بهذه اللغة واللَعِبِ بها أساسا، وعلى تشكيلها فيه حتما. إنهم نادَوا بأن لا تسود اللغة، أي لا تسود أناقتها، ولا تشكيلاتها الشعرية التي تنهض لوّحاتٍ لوّحاتٍ فنية لا شيءَ فيها غير جمال اللغة، وعطائها الثَّرّ.

والحق أن هؤلاء لو كانوا ممن يُتقنون اللغة إتقانا عاليا، لكانوا أحبوها؛ بل لو كانوا يُحبونها لكانوا أتقنوها؛ وإذن، لكانوا نادَوْا بغير ما نادوا به من ضرورة عدم الاكتراث بهذه اللغة ولا الأبْهِ لها. وكأني بهؤلاء وهم يتمثلون هذا المكون السردي المركزي مجرد عنصر حشو، ومشكّل لغْو، وأداة مهينة؛

وإلا فما لهم ـ لا أَبَا لهم ! ـ يرفضون اللغة وأناقتها، واللغة ورشاقتها، واللغة وما تعطي، واللغة وما تصف، واللغة وما تبدع: وهم يعيشون على فضلها، ويقتاتون من فُتاتها؟

وإنما الوصف ابن اللغة، والأناقة التعبيرية اِبنتُها، والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيبة من ثمراتها: فكيف يجوز، والحال هذه، أن يُنكَرَ على اللغة ما هو لها حق، وما هي له أهل؟ وكيف يجوز تدمير اللغة، وتقزيم دَورها في الكتابة السردية، باسم الدفاع عن فن السرد الذي يحرص أمثال هؤلاء على أن يكون حسيرا فِجا، وركيكا سمّجا؟ بل كيف يجوز أن نُهمل عطاء اللغة، بتعطيل نشاطها الطبيعي في إنتاج الجمال الفني، لمجرد أنا لا نعرفها، ولا نَمِقُها، ونرفض، أثناء ذلك، معرفتها ومِقَتَها؟

إن المناداة بفجاجة اللغة (أي رفْض الأناقة اللغوية في البناء النسجي لأي عمل سرّدي لدى هؤلاء) باسم السردانية، أو بحجة أن النص الروائي ليست الغاية منه هذه التشكيلات اللغوية الجميلة الأنيقة، ولا هذه اللوّحات التصويرية الرشيقة؛ وإنما هي تقديم حدث، وحكّيُ حكاية، وعرّض موقف، في سرعة وعجلة: حتى لا يضيع الحدث في الوصف، وحتى لا يُغرقَ هذا ذاك في حَمَإِ اللغة ومُستنقع أسلوبها: لَهو رأي، في تمثلنا، باطل، وتفكير فائِل. وإذن، فإنا لم نرَ أخطل من هذا الرأي الذي لم ينزل به ملَك من السماء، ولا نطق به رسول مُرسَل؛ وإنما هو مجرد رأي ظاهرُه حق وباطنه باطل. إن مثل هذا الرأي لا يمكن أن يرقى إلى مستوى النظرية التي نسلم بها، ونعمل على تطبيق أصولها وقواعدها.

ولما كانت المناداة بإهمال جانب اللغة، في الأفكار النقدية العربية الشائعة اليوم بين المتعاصرين ـ الجامعيين وغير الجامعيين ـ مجرد رأي، فإننا لا نعتنق هذا الرأي ونكفر به كفرانا مبينا.

أجل، إنا لا نريد أن تستحيل الكتابة الروائية إلى مجرد أوصاف ينوء بها النص السردي؛ بيد أننا لانريد أيضا، أن يخلوَ هذا النص من الوصّف خلوا تاما فيتعطل جِيدُ السرد فيمثُل للمتلقي عُطّلا غُفّلا. اللغة في عطائهاالجمالي، وانسيابها الصوتي: وصّفٌ لسَوَائِها؛ وفي لعِبِها بنفسها: وصّفٌ لنفسها؛ وفي تجليها، عبّر نفسها: وصّفٌ لِما تعبر عنه، ولِما تمثُل فيه.

كأني بهؤلاء الذين ينادُون بنبذ اصطناع اللغة الجميلة في الكتابة الروائية، يتمثلون اللغة السردية كاللغة السينمائية التي تمثُل في مشاهد مقطعَة، ومناظر مجزَّأة، من شريط قصير أو طويل. فلعل الذي يغطي على جمالية اللغة أو على قبْحها في أي شريط سينمائي إنما هو التصوير؛ وقل إن شئت: إنما هو الضياء؛ إذ كل تسليطَة بالعدَسة على ملامح الوجه وصْف؛ وعلى أي مشهد من المشاهد وصْف؛ وعلى رَنْوة حانية، أو نظرة حاقدة، وصْف؛ وعلى كل حركةٍ مشيٍ وصْفٌ؛ وعلى كل هيئة من الصمت، أو لحظة من الوجوم وصْف؛ وهلمّ جرا.

فللتصوير طرائق وصفية تمر أَمامَ ملايين المشاهدين، دون أن يَنْبَهَ لها، أو يلْحَن لجمالية صورتها، أو يتفطن، بكيفية مباشرة، لِما وراء تلك اللقطة التصويرية.

لغة السينما صورتُها.

وجمالية السينما حركيتها.

وأناقتها: ملامح التعبير، وسيِمَائيةُ الإشارة، وتعبيرية الحركة.

السرْد في السينما ليس باللغة بمقدار ما هو بالتصوير.

لغتُها: صورة، ونظرة، وحركة، ونغمة موسيقية مُصاحبة لكل ذلك؛ فلغتُه، إذن، الصوتُ والصورة.

والصورة سِمة دالة بنفسها، بصورة مباشرة، على نفسها؛ وإشارة مبلِّغة إلى غيرها.

الصمت في التصوير، في الشريط السينمائي، لغةٌ أنيقة، بل متناهية الأناقة. فالسينما لا تفتقر إلى جمال اللغة، في سرد حدثها، ولا أناقة الحوار؛ إذ نستطيع فهم الشريط السينمائي، حتى في حال نزْعِنا عنه لغتَه. فاللغة في الشريط السينمائي تكون مجرد ظهير للصورة، وتكون في المشاهد المسرحية مجرد ظهير للإشارة، والحركة المعبِرة.

اللغة السينمائية تمثُل في صورتها: الصوت، الضوء، الحركة، اللعب بالملامح، العمل بالنظر والتحديق... إن السينما، كما نتمثلها، ابنٌ دَعِيّ للأدب السردي... إنها تجتهد في مجاوزة الرواية والتفوق عليها؛ ولكن هل ذلك ممكن؟ لقد كان يُعتَقَدُ أولَ ظهور السينما أن مستقبل الكتاب مهدد، ولكن السينما تبوأت مكانتها من حيث لم يفقد الكتاب من مكانته قيد

أنملة؛ بل ربما ازدادت هذه المكانة تمكنا وتحصْحُصا... قد تكون اللغة السينمائية شكلا رخيصا من أشكال التبليغ على الرغم من جماهيريتها بفضل طبيعتها القائمة على التعبير بالصورة، وبحكم بساطة الأفكار، بل سطحيتها، التي تعالجها للناس، أَمامهم... لكن الأدب السردي يجب أن يظل راقيا ما أمكن، وذلك على الرغم من جماهيرية الرواية التي ربما يطبع من العنوان الروائي الواحد الناجح في بعض العواصم الغربية ملايين النسخ.

على حين أن اللغة في الكتابة الروائية هي كل شيء؛ هي أساس العمل الروائي؛ وهي مادة بنائه: إذا نزعتَها، أو نزعت شيئًا منها، هارَ البناءُ، وتهاوت أركانه شظايا؛ ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناطالي صاروط (Nathalie Sarraute, 1900 -) قالت في بعض كتاباتها النقدية: «لاشيءَ يوجد خارج اللغة»!؛ بل لذلك نقول نحن ولا شيء يوجد من دون لغة؛ فباللغة بُلغت الرسالات السماوية، وباللغة أُديَتِ المبادئ على الأرض؛ وباللغة أُعلنت الحرب العالمية الثانية. باللغة نعبد الله، وبها نحب، وبها نبني الحضارة، وبها نكرس القيم، وبها ندافع عن الحقوق.

إنا إن نزعنا عن العمل الروائي لغته بكل ما في هذه اللغة من توليدات ولَعِب، واستبدالات، وإيحاءات، وظلال، وأهداب، وأوصاف، وأناقة، ورشاقة؛ فلن يبقى فيها من بعد ذلك من المكونات السردية شيء يُذكَر، ولا سعْيٌ يُشكر.

الرواية، إذن، لغة؛ واللغة، إذن، أناقة؛ والأناقة، هنا، هي وصْفٌ تجميلي بالضرورة. وهو تجميلي حتى في حال التطلع إلى الوصف التقبيحي، والاِشرِئْباب إلى الذم التهجيني. فليس الوصف، لدى نهاية الأمر، إلا صورة جميلة ذات ألوان وأشكال وأبعاد وأصباغ... فالسرد، من حيث هو، لا يكون إلا باللغة ! والوصف، من حيث هو، لا يكون إلا في اللغة. ولا ينبغي أن يطغُوَ الدفْقُ السردي، على الوصف فيمحُوَه مِنْ على سطح النص الروائي؛ كما لا ينبغي أن يطغَى الوصف على الدفْق السردي فيحُولَ بينه وبين التدفق والمُضي نحو الأمام لتطوير الحدَث، وبلْورة ملامح الشخصيات وما تضطرب فيه من حيز وزمان.

النشاز، إذن، يمثُل في طغيان أحدهما على الآخر؛ لا في وجود أحدهما

بجانب الآخر. وإذن، فالخير كل الخير أن يتضافرا ويتظاهرا في المكان الملائم، والموقف المناسب، والموضوع الموائم.

وكأن السرد إنما يتمحض للمواقف السردية التي تتطلب العجلة، وتتسم بكونها أحداثا خالصة يجب أن تظل كذلك؛ على حين أن الوصف كأن من غاياته التولُّجَ اللطيف في الموقف الملائم للحد من غُلواء جرَيان الحدث وسرعته، وللتسلط على مَشاهدَ معينة لجعْل المتلقي يلتفت إليها.

وإنا لنختلف مع جيرار جينات (G.Genette)، وطودوروف (T.Todorov)، وبوالو (Nicolas Boileau, 1636 -1711) أيضا حول مسألة «التعليق» الذي أُلْحِق بالوصْف ووُصِمَ به وصْما؛ إذ نعُدُ، نحن، الوصفَ غير مسؤول عما يحدث لتباطؤ جرَيان الحدث، وتراخي انسياب السرد لدى تعرضه لهذا الوصف الذي نزعم أنه، هو أيضا، يُسهم في بناء هذا السرد وبلورة حدثه. أرأيت أننا حين نقول مثلا:

الجوُ مُمْطر، والريح عاصفة، والناس آوون إلى بيوتهم للاِصطلاء بالمدافئ (إذا تحدثنا عن شتاء جبران...).

ألسنا، هنا، أننا سردنا بالوصف؟ أو لم نعرض لطائفة من الأحوال والمظاهر التي تحل محل السرد غير الموصوف؟ فكأنا قلنا في هذه الحال:

كان الجو ممطرا، وكانت الريح تعصف، وكان الناس آوين إلى بيوتهم ليصطلوا بالمدافئ.

ذلك أننا ذكرْنا في الحالين الاثنتين طائفة من الأحداث؛ فـ:

1 ـ الجو ممطر: تقريرٌ لحدث؛ وقد سردْناه حين ذكرناه؛

2 ـ والريح عاصفة: تقريرٌ لحدث، وقد سردناها حين جئنا عليها ذِكْرا؛

3 ـ والناس آوون إلى بيوتهم للاصطلاء بالمدافئ: تقريرٌ لحدث يتجسد في وجود أناس فزعين إلى دُورِهم للادفَاء بالمدافئ من صَبَارَّة البرْد.

إننا نتمثل الأحوال التي يتسلط عليها الوصف هي في ذاتها حاملةٌ، أو قابلة لأنْ تَحمِلَ، بذورا سردية، وعناصرَ حكائية. وكل ما في الأمر أن الوصف حين ينعدم، يكون السرد أكثر مباشَرة، وأكثر أُفُقية، وأفَجَ فَجاجة؛ وذلك حين يُصاغ بلغة مباشرة خالية من الشعرية، وغارقة في الواقعية اليومية المتسمة بالركاكة والابتذال.

إننا ونحن نصف، إنما نُخبر المتلقي، من حيث لا نشعر، بأحوال نسردها

عليه؛ فقول القائل الذي تمثل به جيرار جينات: «الدار بيضاء، وسقفُها سبروي اللون، ونوافذُها زرقاء»[33] يدل، في الحقيقة، على تقدم السرد معوَّما في عرْض هذه الأطوار والأحوال التي كانت عليها صورةُ هذه الدار، فهي:

1 ـ بيضاءُ؛

2 ـ ذاتُ سقف سبوريِ اللون؛

3 ـ ذاتُ نوافذَ زرقاء.

فماذا كانت الغاية من هذا الوصف؟ إننا نعتقد أنها لم تكن لا للتجميل ولا للتأنيق؛ وإنما كانت من أجل إخبار المتلقي حالا بحال، وشأنا بشأن. وكأن هذا القائل قال:

1 ـ كانت الدار بيضاءَ؛

2 ـ كان سقفها سبوريَ اللون؛

3 ـ كانت نوافذها زرقاء:

حذْوَ النعل بالنعل.

والحق أن سرْد حادثة من الحوادث، أو وصْف شيء من الأشياء: أمران متشابهان يضعان بين أيدينا المعطيات اللغوية نفسها. وإذن، فالسرد والوصف لا ينفصلان، أو لا يكادان ينفصلان؛ فهما أكثر ما يكونان تلازما وتَقَارُفا، وأقل ما يكونان تزايُلاً وتفارُقاً.

ونود أن نركّب رأينا، آخرَ هذه المقالة، حول العمل باللغة الذي ينضوي تحته، أو تحتها، العمل بالوصف داخل المسار السردي؛ فنقول: على الرغم من أن هذه المسألة أدخل في الإشكال منها في المسائل التي يمكن أن يتفق الناس حولها؛ فإننا باستطاعتنا أن نقرر: إما أن ندبج أدبا؛ وينشأ عن مفهوم الكتابة الأدبية الجِدة والجمال، وسَعة الخيال، ودقة الوصف، وبراعة التصوير. وإما أن نكتب كلاما عاديا، فيكون حينئذ، حتما، مكتوبا بلغة عادية، أي لغة فِجة، هزيلة، فقيرة، ضحلة، واهية، مبتذلة؛ فتغتدي الأفكار التي تُعالَج بها، أو فيها، مضطربة، شاحبة، مهزوزة، دميمة. وحينئذ فإن هذه اللغة التي هي أداة للسرد والوصف جميعا تغتدي كما تقول العرب في أمثالها: «لا حُلِي ولا سيرِي»! كل ما يُعوَم فيها من الأفكار والآراء والقضايا المطروحة في العمل السردي قد يصدق عليه هذا الحُكْم، حيث سيخلو هذا

الضرب من الكتابة السردية ـ والوهمُ منصرف هنا، خصوصا، إلى الكتابة الروائية ـ مِن مكون من مكوناتها، وأساس من أسسها؛ وهو هذا الجمال الفني الذي يجب أن ننشُدَه في كل جنس من الأجناس الأدبية؛ وإلا مرَقَتْ هذه الكتابة من جِلْدها، وصبأَتْ عن جنسها؛ وانضوت تحت الكتابة العاجلة المبتذَلَة المفتقِرة إلى معايير الكتابة الرصينة.

وبغض الطرْف عن مستوى اللغة الذي به يُكتَب العمل السردي؛ فإن السرد، في كل الأطوار المألوفة، لا يستطيع أن يستغني عن الوصف ! بينما الوصف يمكن أن يكون في أي جنس من أجناس الكتابة الأدبية؛ فهو، إذن، ألزم للسرد، من لزوم السرد له. فالسرد يتوقف عليه، بينما هو لا يتوقف على السرد.

إحـــالات وتعليقـــات

المقالة الاولى

1. Goethe, in Wolfgan que du récit, p. 71.2. Ibid., p.66.

3. Id.,p.83.

4. Id.,p. 43.

5. Wayne C.Booth, Distance et point de vue, in id., p.92-93.

6. Juliette Rabbe, Le roman romanesque et la littérature de la consommation, in la Littérature, p.382-421.

7. W. Kayser, op. cit., P. 64.

8. Michel Zéraffa, Le roman, in Littérature et genres littéraires, p. 87.

9.Ibid., p. 92.10. Id., p. 116.

11.SteBeuve,Correspondances,t.1,p.250.(Ed.Colmann,1877).

12. Maupassant, (Pierre et Jean) , préface.

13. De Bois-Deffere, Les écrivains français d'aujourd'hui,p.50.

14. Michel Mansuy, in Nouveau Roman, t.1, p. 91.

15. Georges Raillard, le Monde, in Nouveau roman, t.11, p.122.

16 ـ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 2، 1968.

17 ـ الجاحظ، البيان والتبيين، 1، 281 (تحقيق السندوبي)؛ وانظر أيضا ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1، 20 هذا، وأورد ابن رشيق مقولة عبد الصمد ابن الفضل بن عيسى الرَقَاشي تحت عبارة: «وقيل».

18 ـ عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص160 وما بعدها.

19 ـ من الناس من يستعمل مصطلح «الغرض»، وهو مصطلح فقير لا يعني شيئا ذا بال. ومثله مصطلح «الفن» الذي يصطنعه الفقراء من اللغة؛ فإنما الفن ينصرف إلى معانيه المعروفة؛ إذ لا دَيارَ من حذاق النقاد في

العالم الشمالي يصطنع، مثلا، مصطلح «الفن القصصي»، أو «فن الرواية». ولكن القصة جنس؛ مثلها مثل الرواية... فهي أجناس، إذن، لا فنون.

20 ـ ابن منظور، لسان العرب، جنس.

21 ـ م.س.، روى.

22 ـ م.س.

23 ـ الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، 1965، رواية.

24 ـ عبد العزيز البشري، المختار ١, 47.

25 ـ نُشِرت مقالة البشري في جريدة «المساء» القاهرية الصادرة في 24 , 12 , 1930.

26 ـ البشري، م.س١ , 43.

27 ـ حمد رضا حوحو، غادة أم القرى، مطبعة التليلي، 1947 (المقدمة).

28 ـ عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي، ص. 245 ـ 294.

29. Robert, Dictionnaire de la langue française, P.Roman.

30.Ibid.

31. M. Zéraffa, Le roman , in Littérature et genres littéraires, p.87.

32 ـ يميز جورج لوكاكس في الفصل الثالث من القسم الأول من كتابه «نظرية الرواية» بين الرواية والملحمة. ومما يجمعهما، اشتراكُهُما في التعويل على البطل الفرداني، وإبراز ملامحه، والإطناب في وصف قيمته (وبخاصة الرواية التاريخية، وبعامة الرواية التقليدية). ومن الواضح أن هذه النظرية لم تعد منطبقة على الرواية الحديثة؛ ومن ذلك أن في الرواية، على عهدنا هذا، شخصية، لا بطلاً؛ وأن أحداثها مستوحاة أساسا من الحياة اليومية لمجتمع من المجتمعات، وأنها ليست خارقة للعادة؛ بينما الملحمة هي نقيض ذلك كله.

33. M. Zéraffa, op. cit.,p.88

34. Id.,p.89.

35. Id.

36. Id.,p.92.

37.Id.

38. O.Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du

langage, p. 286.

39.Encyclopaedia Universalis, t. ***, p.2584.

40. Id.

41.Id.

42. Id.

43. Id.

44. M. Zéraffa, op. cit., p. 96.

45. Ibid., p. 97.

46.Id.

47. Id., p.98.

48. Id.

49. R. Barthes, Le degré zéro de l'écriture, p. 25 et suiv.50. M. Zéraffa, op. cit., p.120.

51. Id.,p.121.

52. Id.

53.G. Lukàc, La théorie du roman, in Littérature et genres littéraires,p.100.

54 ـ ظهر كتاب «نظرية الرواية» عام 1920 باللغة الألمانية، وقد أبى الكاتب المَجَري ، جورج لوكاكس، إعادة طبع هذا الكتاب إلا عام1962 . ولم يترجم هذا الكتاب إلى اللغة الفرنسية، وإلى لغات أخرى إلا مؤخرا . والحق أن لو كاكس لم يقف تنظيراته على جنس الرواية وحده؛ ولكنه جاوزه إلى أجناس أدبية أخرى مثل القصة، والملحمة، والتراجيديا -المشجاة- والقصيدة الغزلية. وقد كان لهذا الكتاب شأن مذكور في مسار الفكر الأوروبي في الربع الأول من القرن العشرين.

55 Lukàcs, op. cit.,10 . G .

56. Juliette Raabe, op. cit.p.387.

57. Ibid.,p.388.

58.Id.

59. Id.

60. Léon Thoorens, Une nouvelle littärature ? in La littératue, p.247.

61. J. Raabe, op. cit.

62. Id., p. 406

63. Id., 406 et suiv.

64. Id., p.407.

65. Id.

66. Id.pp. 410-420.

المقالة الثانية

1. Todorov, Les catégories du récit, in Communication , N8, 1966. . T .

. ١٤١ . Seuil, p

2.Nathalie Sarraute, L‘ère du soupçon, p. 18.

3. Id.4. Id.,p. 16.

5. Raymon Jean, Le nouveau roman, in Encyclopaedia universalis, t.17, Roman.

6. Id.

7. N. Sarraute, op. cit., p.18.

8. R. Jean,op. cit.

9. Id.

10. A. Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman,p.7.

11. Michel Raimond, De Balzac au nouveau roman, in Encyclopaedia universalis (Roman).

12. Id.

١٣. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/١٥ ـ ١١.

14.Cf. Ph. Van Tieghem, Petite histoire des grades doctrine littéraires en France, p.222 et suiv.

15. M. Raimond, op. cit

16. B. Gros et autres, in la Litterature, p.183-185.

17. Id.,p. 184.

18. Id.

19. Id., p.227.

20. Id., p.173-174.

21. Id., p.184-185.

22. Id., p.340.

23. Id., p.246.

24. Id., p.94.

25. Id., p.228-229.

26. Id., p.A. Robbe-Grillet, op.cit., p.28.

27. N. Sarraute, Ce que je cherche O Faire, in Nouveau roman, Hier aujourd’hui, t.II.p.28, Paris, 1972, Col.1018.

28. La Mame, I’Ere du soupaon, p.20.

29. Id.

30. Id., p.32.

31. Id., p.51.

32. Id.

33. Id., p.54.

34. M.Raimond, op. cit., t.16, p.38.

35. Id.

36. Id.

37. Id.

38. Leon Toorens, Une nouvelle litterature? in La litterature du symbolisme an nouveau roman, p.246.

39. Ph. V. Tieghem, op. cit., p.216-217.

40. La lineraturе du symbolisme au nouveau roman, p. 432-433.

41. Id., p.433.

42. M. Raimond, op.cit.

43. M. Raimond, op. cit.

44. J.P.Sartre, in N.Sarraute, Portraitd’un inconnu (Preface).

45. Id.

46. La litterature du symbolisme au noveau romam. p.331.

47. J. Raabe, Le roman romanesque et la litterature de la consommation, in La litterature du symbolisme au nouveau roman, p. 387.

48. Id., p.388.

49. Id.

50. Id., p.338.

51. I.d.

ذلك، وإنا كنا عقدنا بحثا مختصرا عن مصطلح «المناجاة» ولم اصطنعناه؟ ومن استعمله من الغربيين أولا؟ وكيف سبق (Edouard Dujardin) الفرنسي، جيمس الإرلاندي إلى هذا الاستعمال؟... ومن أين اشتق هذا المصطلح في الاستعمال الغربي؟... (ينظر عبدالملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 210 ، 211).

52. Cf. J. Rabbe, Ibid.

53. Id.

(54) انعقدت ندوة للرواية الجديدة بقصر سيريزي (Chateau Cerisy) بباريس عام 1972، ونشرت أعمال هذه الندوة التي لم يعقد مثلها، لا قبلها ولا بعدها، في تاريخ الرواية العالمية، ونشرت كل الأعمال والمناقشات والتعقيبات التي جرت أثناءها في جزءين ضخمين في العام نفسه، وقد خصص الجزء الأول للتنظير، والجزء الآخر للتطبيق. وكان الروائيون الجدد أو الذين يشايعونهم، هم أصحاب المحاضرات والمناقشات في تلك الندوة الكبيرة.

(55) خصصت ندوة سيريزي لعام 1973 للأعمال الروائية الجديدة لميشال بيطور، وقد ألقيت في هذه الندوة ست عشرة محاضرة لعل من أهمها محاضرة الناقدة الفرنسية اللامعة فرانسواز غيون (Françoise Van Rossum-Guyon). ونشرت أعمال هذه الندوة عام 1974 وذلك تحت إشراف جورج ريارد).

56. Barthes, Essais critiques, p.101-105

57. Id., p.101-102.

58.Id., p.102.

المقالة الثالثة

1- ينظر: عبدالملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، 125-127؛ ألف ليلة وليلة، ص 103 وما بعدها.

2. Mechel Zeraffa, Leroman, in La litterature etgenres litteraires, 102.

3. Le meme, Le personnage de roman, in Encyclopaedia universalis, tXVI, p.35.

4. Id.

5. Id.

6. Id.

7. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p.150.

8. Id., p.150-151.

9. M.Z.Craffa, op.cit.

10. Id.p.t.XVI.p.35.

11. I.d.

12. I.d.

13. R. Barthes, S/Z, p.184.

14.O.ducrot, T.Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p. 286.

15. Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poetique du recit.p.60.

16. I.d.

17. Id., p.84.

18. Wayne C. Booth, Distance et point de vue, in Poetique du recit,p.91.

19. Id., p.92.

20- نحن نميز بين مفهومين مختلفين في الاستعمال وربما يخطئ النقاد العرب المعاصرون، إذ يصطنعونهما بمعنى واحد: » Poetiques « الذي تترجمه تحت مصطلح: الشعرانية، و« Poeticite » الذي تترجمه تحت مصطلح: «الشعرية» حيث إن الأول ينصرف إلى النظام الشعري لشاعر أو كاتب، لعهد معين ولبلد معين. وقل إن هذا المفهوم ينصرف، كما هو معروف، إلى نظرية الإبداع الأدبي (Robert, Poetique)؛ بينما ينصرف المفهوم الآخر إلى الصفة أو الحالة التي تميز كتابة ما، فهذا المعنى كأنه يقترب من معنى

الأدبية: «Litteralite»

21. . Kayser, Op. cit.

22. M. Zeraffa, Op.cit

23. Id.

24. Id.

25. I.d.

(26) ونحن إنما نتحدث عن علم، ونضطر الآن للكشف عن تجربة من الحياة القاسية عشناها في أوروبا، وذلك في عهد الشباب الأول، فقد اضطررنا إلى الكدح في معامل «الأستوري» بشمال فرنسا؛ ولم يكن القيم القائم علينا الذي كان يراقب ما ننجز من أعمال مقدرة يومية: يعرف أسماءنا (أو يعرفها حقا ولكنه كان يتجاهل ذلك حتى يكون أذل لنا، وأحقر لشأننا...)، فينادينا بها حين يزجرنا لكي نكدح ولا نتوقف، أو نكسل، أو نمسح العرق، أو نلقي بكلمة لزميل في العمل؛ ولكنه كان ينادينا بالرقم الأخير من أرقامنا المتسلسلة التي يسجل بها العمال في إدارة المعمل لدى الشروع في التشغيل... أفبعد كل هذا يمجد كافكا على أنه كان أول من منح الشخصية الروائية حرفا أو رقما، لا اسما كاملا، والحال إن آلاف الناس كانوا ينادون بالأرقام، وكانوا منه على مزجر الكلب؟!

27. M.Zeraffa, Op.cit.

28. Docrot et Todorov, Op.cit., p.289.

29. I.d.

30. M. Zeraffa, Op.cit., p.34.

المقالة الرابعة

1- ابن جني، الخصائص، 1 ، 33.

2- الإحكام، في أصول الاحكام 1 ، 51.

3- ستمل بعض علماء الأصول، تعبيرا، عن «العلامة» (باصطلاح النحاة، «السمة» باصطلاح بعض السيمائيين العرب، ومنهم عبدالقاهر الجرجاني) مصطلح: «الدليل» ويجمعه على دلائل، كما يتضح ذلك من قول الأمدي، «دلائل كلامية». وهو مصطلح غير مقبول لدينا؛ ومن الأولى اصطناع مصطلح

اللسانياتيين والسيمائيين العرب مثل عبدالقاهر الجرجاني الذي نلقيه يستعمل الدليل بمعناه العام، أي بمعنى قريب من البرهان حين يقول: «دلائل الاعجاز» بينما يستعمل مصطلح «السمة» طورا، و«العلامة» طورا آخر بالمعنى الذي يستعمله السيمائيون الغربيون على عهدنا الحاضر... ومثل أبي عثمان الجاحظ في مواطن متفرقة من كتاباته (البيان، والتبيين، الحيوان، الرسائل...) ذلك بأن «الدليل» لا ينطبق على معنى السمة منذ ازدهار الفكر الإغريقي الأول، وهو يلتبس باللغة العامة التي يدل فيها الدليل على ما يقترب من معنى البرهان؛ وذلك على الرغم من أن علماء الأصول يحاولون التمييز بين الدليل والبرهان، وهو ذاك...) أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص. 59 وما بعدها) . ولا أحدّ، في حدود ما بلغناه من العلم، من علماء السيمائيات كان يريد إلى «دليل»، ولكنه كان يريد إلى «علامة» تتميز بها السمة بصنفيها الاصطناعي والطبيعي... وإنا لا ندري ما ذا غر علماء الأصول عن لغة علماء اللغة الذين هم أولى أن تُتبنّى مصطلحاتهم؛ لأن اللغة تخصص معرفتهم، ومجال أنشطتهم، وذلك على الرغم من إقرارنا بتفوقهم في متابعة الفروق اللغوية ومحاولة تحديد لطائف دلالاتها...».

ويدل على ضعف استعمال الأصوليين لهذا المصطلح قول الأمدي« : «دلائل كلامية»؛ ذلك أن السمة لا تنسب إلى الكلام الذي له شأن آخر، وإنما تربط في العادة باللفظ فيقال: «السمات اللفظية»، تمييزا لها عن السمات الأخرى... والسمة على كل حال، إما طبيعية، وإما اصطناعية... وهي جهاز يتألف من مقومات هي التي تكون مجال بحث السيمائية ووظيفتها وحقلها معا؛ بينما الكلام هو نسيج الخطاب... ولقد تحمس بعض المعاصرين من النقاد إلى اصطناع مصطلح «الدلائلية» مقابلا لـ«السيمائية»؛ وهو مصطلح يفتقر إلى تأسيس من الوجهتين اللغوية والمعرفية جميعا... وكان من المفروض، في إطار تقليد الأصوليين، أن يقولوا : «الدليلية»... فلا معنى، إذن، لهذا المصطلح من جملة من الوجود... وعلى أن هذه المسألة اللطيفة تحتاج إلى بث على حدة.

4- الآمدي، م. م.س.

5. Jan Sebeskik, Ph lis, T.X,P. 950.

6- ابن جني، م.م.س.

7. Jan Sebestik, Op. Cit., T.X, P.946.

8. Andre Lalande, Dictionnaire de philosophie, (Langage), P.553.

9- نحن ننسب، أو «نضيف» باصطلاح الشيخ سيبويه، إلى هذا العلم مباشرة، فنقول: »لسانياتي«، كما ألف النحاة أن يأتوا ذلك بالقياس إلى كثير من العلوم التي ينسبون إليها مثل قولهم «النحوي» نسبة إلى النحو... ولا نقول «اللساني»، كم شاع بين كثير من اللغويين والنقاد العرب المعاصرين، لأن اللسان غير اللسانيات، كما أن «الرياضة» غير الرياضيات.

10. A. Lalande, op.cit., P.554.

11. Greimas et Courtes, Dictionnaire raisonne de la theorie du language, P.203.

12- للتوسع حول هذه المسألة ينظر:

Umberto Eco, Le signe, P.48.

13. Ibid., P.46.

14- عبدالملك مرتاض، نظرية الكتابة، ص 39 (مخطوط).

15- الجاحظ، البيان والتبيين 1 ، 351.

16. R. Barthes, Le degre zero de l'ecriture, P.58-59.

17- الجاحظ، م.م.س.

18. R. Barthes, op.cit.

19- السيوطي، رشف الزلال، من السحر الحلال. وقد طُبعت هذه المقامات العشرون على مطبعة حجرية بفاس (المغرب). وكتبت بخط مغربي رديء متعب للقراءة، وقد أوقعنا الدكتور رمضان عبدالتواب على نسخة مخطوطة بالقاهرة، مكتوبة بخط مشرقي أنيق وواضح، إلا في أوراق... ولكن هذه النسخة تكتنفها الأخطاء من كل وجه... ينظر كتابنا: مقامات السيوطي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1996، ص 16 ، و 40.

20. Ducrot et Todonov, Dictionnaire des sciences du lagage, P.136.

21. R. Barthes, Essais critiques, P.147.

22- الجاحظ، م.م. س. 2 ، 6.

23- أحمد المديني، الجنازة، ص32، وصفحات أخرى.

24- الزمخشري، أساس البلاغة، نجو.

25- عبدالملك مرتاض، تحليل الخطاب السسردي، 211.

26. Encyclopxdia universalis, Index, I,P. 915.

27. Ibid., Index li, P.2000.

28. Id.

29. Id.

المقالة الخامسة

1- عبدالملك مرتاض، مقامات السيوطي، ص 113-115؛ شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة، ص 179-181، تحليل الخطاب السردي، ص 245؛ ألف ليلة وليلة، ص113-115؛ وما بعدها.

2- عبدالملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص. 245 وما بعدها.

3. Greimas et Courtes, Dictionnaire rasisonne de la theorie du langage, Espace.

4. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française. Geographie.

5. Petit Larousse en couleur, Geographie.

6. G. Genette, Figures, 1.103-104.

7- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص.53-72.

8- م.س.، ص 58.

9- عبدالملك مرتاض، م.م.س، ص 245-246.

10- لحميداني، م.م.س.

11. J.Kristeva, le Texte du roman, p.186.

12- عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 111-151.

13. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L’univers du roman, p.99 et suiv.

14. Ibid.

15. Ibid. p.100.

16. Id.

17. Ibid.p 101.

18- يراجع كتابنا: »تحليل الخطاب السردي«: (معالجة تفككية سيمائية مركبة لـ»زقاق المدق«، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996.

19. R.Boumeuf et R. Ouellet, op., cit., p.p 104-105.

20- كتبنا مقالة ضمن مقالات كتاب ألفناه عن السبع المعلقات، عنوانها: »جمالية الحيز في المعلقات« (لا يبرح الكتاب مخطوطا).

21. Gerard Genette, Figures, II, 43-44.

22. Id., I.103.

23. I.d., II.44.

24. Id.

25. Id.Ii.45.

26. Michel Vachez, in M. Butor, Calloque de Cerisy, p.92; col. 1018.n.

27. Vial Rambaud, Butor, in Encyclopaedia universalis, t.III, p.p.1128-1130; cf. aussi Andre Helbo, Michel Butor, p. 146 et suiv.

28. Andre Miquel, Un conte des Mille et une Nuits (Ajib et Gharib), p.137;

29- عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، (حكاية حمال بغداد)، ص. 113.

30- عبدالملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، ع. 3 ، ص 19.

المقالة السادسة

* عثرنا، بعد الفراغ من تبييض هذه المقالة، على نص لابن خلكان يثبت هذا المزعم الذي زعمناه حول هذه المسألة، وهو: «ويقال إن ابن المقفع هو الذي وضع كتاب «كليلة ودمنة»؛ وقيل: إنه لم يضعه؛ وإنما كان باللغة الفارسية فعربه ونقله إلى العربية؛ وإن الكلام الذي في أول هذا الكتاب من كلامه» (ابن خلكان، وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزمان، 2-151-152).

1- ابن حزم أبو محمد علي بن أحمد الظاهري، الفصل في الملل والأهواء والنحل، 5-49، دار الفكر، بيروت، 2 . 1980.

2- م.س.

3. T.Todorov, Les categories du recit litteraire, in Communication, Seuil, Paris, No 8, 1968, p.141.

4. Cf. R. Barthes, Le degre zero de I’ecriture, p. 39 et suiv.

5- عبدالملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص233-247.

6- الجاحظ، البخلاء، ص81.

7- عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص87-88.

8- طه الحاجري، في الجاحظ، م.م.س، ص. 285.

9- الجاحظ، م.س.، ص 81 ، 93.

10. Rene Khawam, Les nouvelles arabes, Introduction.

ذلك، وقد زعم روني خوام أن «حكى» يعني «نسج». ويبدو أن الأمر التبس على السيد بين «حاك يحيك الثوب»، و«حكى يحكي، أو حكا يحكو، الحديث إذا ساقه»... (ينظر روني خوام، في Ibid., p.31-41).

11. Roland Boumeuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p.181.

12. Ibid., p.181-182.

13. R. Barthes, op. cit., p.25-32.

14. Ibid., p.29-31. Cf. aussi Gerard Genette, Figures, III.

15. Id.

16. Id.

17. Id.

18. M.Blanchot, Le livre a venir, p.302.

19. Ibid.

20. in R. Barthes, op. cit., p.29.

21- نسبة إلى «اللسانيات» حتى لا يختلط الأمر مع النسبة إلى اللسان. ومن عجب كيف يخلط العرب المعاصرون بين المعنييّن الاثنين لدى النسبة إلى هذين اللفظين، أو المصطلحين!

22. E.Benveniste, Problemes de linguistique generale, p.265, in L'univers du roman, p.201.

23. T.Todorov, op. cit., p.142.

ذلك، وإن مصطلح طودوروف من الركاكة والعي، في اللغة الفرنسية، بمكان. ولعل العبارة التي اخترناها، نحن، ترجمة لمصطلحه أن تكون أدلّ مضمونا، وأجمل نسّجا، وهي «الرؤية المتصاحبة».

24. R.Barthes, op.cit., p.31.

25. Ibid., p.30.

26. Id., p.29.

27. Id.

28. 31. Bruno Vercier, Roman, in Encyclodia universalis, tXVI, p.42.

29. Ibid.

30. Id.

31- ألف ليلة وليلة، من الليلة الرابعة عشرة.

32. F.Guyon, Critique du roman, p.160.

33. M.Butor, Declaration, Le Figaro lineraire, du7.12.1957.

34. Le meme, La Modification, p.85.

35. M.Butor, La Modification, p.85.

36. J.P.Sarte, Situations. I.32.

37. Ibid.

38. F.Guyon, op. cit.

المقالة السابعة

1- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص362.

2- ابن منظور، لسان العرب، زمن. وعلى أننا لاحظنا أن الغربيين أنفسهم يجنحون بالزمن للمعاني التي وردت في المعاجم العربية؛ حيث تراهم يقولون: «زمن الحصاد، وزمن قطف العنب» Lalande (Cf A).

Dictionnaire de philosophie, Temps, p.1111.

3- ابن سيده، المخصص، 9 ، 63.

4. Platon, Timee, in Andre Lalande, op.cit.

5. Ibid.. p.1111.

6. Guyau, La genese de l'idee du temps, p.8, in ibid.

7. Lalande.Id.

8. Id.

9- جميل صليبا، معجم الفلسفة، 1 . 637؛ وانظر أيضا محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، زمن.

10. Herve Barreau, temps, in Encyclopedia universalis,t. XVII, p.897.

11. Ibid.

12. M. Blanchot, Le livre a venir, p.21.

13. A. Lalande, op.cit., Temps.

14- سورة المعارج، 4.

15- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل، 3 ، 609.

16. Ducrot et Tod gage, p. 400-401.

17. Ibid.

18. Id.

19. T. Todorov, Les categories, du recit literaire, in Communication, N8, Paris 1966, p.139.

20. Ibid.

21. R. Barthes, Le degre zero de l'ecriture, in L'univers du roman, p.142.

22. Ibid.

23. Bourneuf et Ouellet, p. cit, p.134-135.

24. Ducrot et Todorov, op.cit. p.400.

25. R. Barthes, op. cit, p.28-29.

26. Ducrot et Todorov, op.cit., p.401.

27. Todorov, op. cit.28. Lev Vygotki, Lp psychologie de 14art, p.169, in Communication., No8, 1966, p.139.

28- من الناس من يستخدم مصطلح «الاسترجاع» مقابلا للمصطلح الإنجليزي اللغة، الأمريكي المضمون، والمنصرف إلى تقنيات التركيب السينمائي، وهو «Flash-back» والذي يعني الرجوع إلى الوراء، أو الخروج على الترتيب الطبيعي للزمن على كل حال (Dechronologie)... ونحن تجانفنا عن هذا المصطلح بعد أن ألفيناه في خطبة علي كرم الله وجهه: «(...) ما تمتنع منه إلا بالاسترجاع والاسترحام» (الجاحظ، البيان والتبيين، 2، 48) يدل على معنى قوله تعالى: ﴿إنا لله وإنا إليه راجعون﴾ بينما الاسترجاع في اللغة الصناعية: أخْذ مادة قديمة، أو متأذيّة (حادث، حريق)...، ثم إعادة تصنيعها، كإعادة تذويب المواد الحديدية وسواها. وقد رأينا نحن أمام هذا

أن نستعمل مصطلح «الارتداد» الذي يعني الرجوع نحو الوراء؛ وذلك على الرغم من أن «ارتد عن الإسلام»: معناه كفَرَ بعد إيمان. ولكن «الردة» هي المصدر الأكثر استعمالا (حروب الردة)... ولذلك محضنا نحن «الارتداد» مقابلا لـ: « Flash-bock ».

29. Todorov. op.cit., p. 140.

30- ويمكن العودة إلى نص مقالة طودوروف، مترجما ضمن نصوص أخرى لنقاد فرنسيين آخرين حول السردانية، في مجلة «آفاق» الرباط، ع. 8-9 ، 1988.

31. Todorov, op.cit.

32. Ibid.

33- عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 98-106.

34. Roland Bourneuf et Real Ouellet, L'univers du roman, p. 128.

35. M. Butor, Essais sur le roman, p. 118.

36. Todorov et Ducrot., op. cit., p. 401.

37. Jean Ricardou, Pour une theorie du nouveau roman. p.9.

38. Françoise Guyon, Critique du roman, p.222.

39. Ducrot et Todorov, op. cit., p.412.

40- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ا, 89.

41. R.Barthes, op.cit, p.27.

42- كما في قوله تعالى: ﴿إنا فتحنا لك فتحا مبينا﴾ (سورة الفتح، الآية: ١)؛ فوجيء به على الماضي على عادة رب العزة سبحانه في أخبار لأنها في تحققها وتيقنها بمنزلة الكائنة الموجودة...) (الزمخشري، م.م.س 3 , 332).

43. F.Guyon, op.cit., p.223.

44. Ibid.

المقالة الثامنة

1. Wayne Booth, Distance et point de vue, in Poetique du recit, p.101-104.

2. Ibid., p. 95.

3. Id.

4. Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman? in Poetique du recit, P.62.

5. Ibid., p.71.

6- مقامات الحريري، الخاتمة.

7. Id., p.72.

8. Id.

9. Id.,p.76.

10. Wolfgang Kayser, op.cit., p.69.

11. Ibid., p.68.

12. Ibid.

13. Greimas et Couries, Semiotique, dictionaire raisonne de la theorie du language, p. 242.

14. Ibid., p. 243.

15. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française, Hierachie.

16. Andre Lalande, Vocabulaire technique et critique de la phlosophie, Hierarchie.

17. Greimas et Courtes, op. cit., p. 297.

18- أصل هذه الرموز واردة، طبعا، بالحروف اللاتينية، فعربناها نحن، وتفسيرها على نحو ما يلي:

ب س = البرنامج السردي (ورمزه الأصلي NP)؛

و = الوظيفة (ورمزها الأصلي: F)؛

ف1 = فاعل الفعل (ورمزه الأصلي: S1)؛

ف2= فاعل الحال (ورمزه الأصلي: S2)؛

م = الموضوع (ورمزه الأصلي: O)؛

ق = قيمة (ورمزها الأصلي: V)؛

[ ] = مقول الفعل؛

() مقول الحال؛

= وظيفة الفعل (المتولدة عن حوار التحويل)؛

U11 = وصّلة تدل على الحالة النهائية؛ أي على نتيجة الفعل.

19. Vladimir Propp, Les transformations du conte merveilleux, traduit T. Todorov, in Morphologie du conte, p.p. 171-200.

20. Gerard Genette, Frontieres du recit, in Communication, No8, 1996, Paris; Figures, II.p. 49.

21. Philippe de Souabe-Zyriane, Technique du recit, i Encyclopaedia universalis, Index III, p.2503.

22. W.Kayser, op.cit., p.62.

23. Friedman-Philippe L'arabe, L'art narratif, in Encyclopaedia universalis, II, p.2065-2066. 23.

24. Ibid., p.2066.

25. R. Barthes, Introduction a l'analyse structurale des recits, in communiction, No p.8, Seuil, Paris, 1966, p.1.

ذلك، وقد وقع اضطراب واضح في ترجمة هذه الأجناس السردية لدى ترجمة هذه المقالة، والتي نشرت في مجلة «آفاق» ع 8-9 ، 1988، ص7: إلى درجة أن المصطلح الوارد في لفظ واحد كان يترجم بجملة مؤلفة من أربعة ألفاظ، كما في قول المترجمين »الحكاية على لسان الحيوانات« . ترجمة لمصطلح «Fable » الذي ترجمناه نحن تحت مصطلح «المهذاة»« (قياسا على المأساة، والملهاة، والمشجاة، وهي مصطلحات اغتدت مألوفة في لغة النقد العربي المعاصر...)؛ كما ترجم لفظ «Histoire» في كلام بارط بـ«تاريخ»؛ وهو أمر غير مقبول؛ فلم يكن بارط في معرض الحديث عن التاريخ، ولكنه كان بصدد الحديث عن الأشكال السردية التي «L'histoire» من بين أجناسها، حيث هذا اللفظ في الفرنسية يدل على عدة معان، منها التاريخ فعلا، ولكنّ منها أيضا ما يمكن أن تترجمه إلى العربية تحت مصطلح »الأحدوثة« ، وهو الذي جئناه نحن في ترجمة هذا المصطلح. والذي حمل المترجمين الثلاثة (حسن بحراوي، وبشير القمري، وعبدالحميد عقار) على هذه الترجمة هو خشيتهم الوقوع في فخ التكرار إذ يوجد أيضا من بين هذه الأجناس السردية التي ذكر بارط: مصطلح الحكاية (Le conte). ونحن نعلم أن المصطلح إذا جاوز لفظا واحدا، أو لفظين اثنين لدى الضرورة القصوى، لم يعد مصطلحا...

26. W.Kayser, op.cit., p.p.70-71.

27. Ibid.

28. Id.

29. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p.p. 412-413.

30. Ibid., p. 286.

31- الجاحظ، الحيوان6 ، 203 وما بعدها؛ عبدالملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 57-60.

32- الجاحظ، م.س.

33- م.س.، ص.187.

34. Durrot et Todorov, op.Cit., p.414.

35. Ibid., p.415.

36. Id.

37. Gerard Genette, Fronteres du recit, in Communication, No8, Paris, 1966, p.p.152-163; Figures, II, p.p.49-69.

38. Ibid. p.67.

وانظر أيضا ترجمة هذه المقالة في مجلة «آفاق» ، الرباط، ع.8-9-1988، ص 64. ذلك، وقد بدت لنا ترجمة الأستاذ ابن عيسى بوحمالة حرفية إلى حد الإزعاج. ولذلك لم نعول عليها، كما لم نعول على سوائها مما تُرجم في عدد هذه المجلة التي نكن لها كل تقدير واحترام.

39. R.Barthes, op. Cit; Poetique du recit, p.p.39-40.

40. Ibid., p.56.

41. R. Barthes, Communication No8. p. 18.

42. Ibid.

المقالة التاسعة

1- ابن منظور، لسان العرب، وصف.

2- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 2 . 292.

3- الجاحظ، البيان والتبيين، 2 ، 70.

4- م.س.، 3 ، 311.

5- الحصري، زهر الآداب،

6- م.س.، 1 ، 46.

7- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص62.

8- م.س.، ص 134.

9- ابن رشيق، م.م.س.

10- م.س.، 2 ، 294.

11- م.س.

12. Paul Robert, Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française, Decrire.

13. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, Description.

14. Ibid.

15. J.Sumpf. Introduction a la stylistique du français, p.61.

16. A.J. Greinas, J. Courtes, Semiotique: Dictionnaire raisonne de la theorie du language, Description.

17. Ibid.

18. N. Boileau, Arts poetique, III, p.p. 257-258.

19. Id., in G. Genette, Frontieres de recit, Communication, No8, p.156.

20. Id.

21. Id.

22. Id.

23. Id.

24. Id.

25. Id., p.157.

26- أرسطوطاليس، الطبيعة، ترجمة إسحاق بن حنين، تحقيق عبدالرحمن بدوي، ص 186، الدار القومية، القاهرة، 1964.

27. O.Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, p.403.

28. Ibid.

29. Id.

30. Id.

31. Id.

32. Id.

33. G. Genette, op.cit.

مكتبة هذا الكتاب

ملاحظـــة:

1 ـ لم نذكر في هذه القائمة عناوين المقالات التي كتبت في المجلات والموسوعات العلمية الكبرى، واجتزأنا بذكر الأصول التي نشرت فيها؛ وذلك على أساس أن التفاصيل المتمحضة لها ذُكِرت في إحالات الفصول.

2 ـ ذكرنا بعض المراجع باللغة العربية، وبعضها الآخر باللغة الفرنسية، ضمن هذه القائمة، وإن لم نحل عليها في أصل البحث، لأننا ألممنا بها بوجه أو بآخر.

3 ـ لم نشَأْ أن نذكر النصوص الروائية الكثيرة العربية والأجنبية التي قرأناها، ما عدا عنوانَيْ روايتين اثنتين، لعدم ارْتِئَائِنا أيَ غَناء من ذكرها في قائمة المصادر والمراجع.

ـ القرءان العظيم ـ

أولا: مراجع عربية:

ـ الآمدي، سيف الدين أبو الحسن علي،
الإحكام، في أصول الأحكام
دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.

ـ أرسطوطاليس،
الطبيعة
تحقيق عبد الرحمن بدوي
الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.

ـ البشري، عبد العزيز،
المختار
دار المعارف، القاهرة، 1959

ـ الجاحظ، عمرو بن بحر أبو عثمان،
البيان والتبيين
تحقيق حسن السندوبي، القاهرة،1947.

ـ نفسه،
الحيوان
تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت،1969.

ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان،
الخصائص
تحقيق محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت(د.ت).

ـ الحصري، أبو إسحاق إبراهيم بن علي،

زهر الآداب، وثمر الألباب
تحقيق زكي مبارك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر ، 1953.
ـ حوحو، أحمد رضا،
غادة أم القرى (رواية).
مطبعة التليلي، تونس،1947.
ـ ابن رشيق، أبو علي الحسن،
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده
المكتبة التجارية الكبرى، مصر (د.ت).
ـ الزمخشري، جاد الله بن محمود بن عمر،
أساس البلاغة
دار صادرن دار بيروت، بيروت، 1965.
ـ نفسه،
الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، وعيون الأقاويل، في وجوه التأويل
دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
ـ صلاح فضل،
شفرات النص
دار الفكر، القاهرة، 1990.
ـ صليبا، جميل،
معجم الفلسفة
دار الكتاب اللبناني ـ دار الكتاب المصري، القاهرة ـ بيروت، 1978.
ـ عبد الفتاح عثمان،
بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية).
مكتبة الشباب، مصر (د.ت).
ـ عز الدين إسماعيل،
الأدب وفنونه
دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.
ـ العسكري، أبوهلال الحسن بن عبد الله بن سهل،
الفروق في اللغة
دار الآفاق الجديدة، بيروت،1973.
ـ ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم،
الشعر والشعراء
دار الثقافة، بيروت، 1964.
ـ قدامة بن جعفر، أبو الفرج بن زياد،
نقد الشعر
تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963.
ـ لَحْميداني، حميد،
بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993.
- المديني، أحمد،
الجنازة (رواية)
الدار البيضاء،1987.
- مرتاض، عبد الملك،
ألف ليلة وليلة (تحليل سيمَائي لحكاية «حمّال بغداد»).
ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993.
- نفسه،
تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية «زقاق المدق»).
ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- نفسه،
شعرية القصيدة، قصيدة القراءة
دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.
- نفسه،
فن المقامات في الأدب العربي
المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
- نفسه،
مقامات السيوطي (تحليل سيمائي)
اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.
- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين،
لسان العرب
دار لسان العرب، بيروت، (د.ت).
الموسوعة العربية الميسرة
القاهرة، 1965.
- الموسوي، محسن جاسم،
الرواية الحديثة (ترجمة من الإنجليزية إلى العربية)
منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981.
- نفسه،
الرواية العربية (النشأة والتحول)
منشورات مكتبة التحرير، بغداد،1986.
- نفسه،
عصر الرواية (مقال في النوع الأدبي)
منشورات مكتبة التحرير، بغداد، 1985.
- اليبوري، أحمد،
دينامية النص الروائي
منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط،(د.ت).

***

ـ آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8 ـ 9، الرباط، 1988.
ـ الأقلام، بغداد (عدد خاص بالرواية)، 1986.
ـ الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع.3،(عدد خاص بالرواية الجديدة)، 1994.

ثانيا: مصادر بالفرنسية:

Roland/ Barthes,
Essais critiques
Seuil, Paris, 1964.
Le même,
Le degré zéro de l'écriture
Seuil, Paris, 1972.
Le même,
Le plaisir du texte
Seuil, Paris, 1973.
Le même,
S/Z
Seuil, Paris 1970.
Maurice / Blanchot,
Le livre à venir
Gallimard, Paris, 1959.
Roland/ Bourneuf et Réal Ouellet,
L'univers du roman
P.U.F, Paris? 1981.
Michel/ Butor,
Essais sur le roman, Paris, 1955.
Le même,Essais sur les modernes
Seuil, Paris, 1971.
Le même,
L'espace du roman
Répertoire II, Minuit, Paris, 1964.
Le même,
RépertoireI,II,III, Editions Minuit, Paris, 1960 - 1964.
Communication, No.8, Ecole des hautes etudes en sciences sociales, Paris, 1966.
Jacques/ Derrida,

L‘écriture et la différence
Seuil, Paris, 1967.
Jean/ Dubois et autres,
Dictionnaire de linguistique,
Larousse, Paris, 1973.
Umberto/ Eco,
Le signe
Ed. Labor, Paris, 1988.
Encyclopaedia Universalis,
Paris, 1985.
Gérard/ Genette,
Figures, I,II,III
Seuil, Paris, 1969.
Greimas et Courtès,
Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage
H.U., Paris, 1979.
Bernard/ Gros,
La littérature du symbolisme au nouveau roman
Paris, 1970.
O./Ducrot et T. Todorov,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage
Seuil, Paris, 1972.
Wolfgang/ Kayser et autres,
Poétique du récit
Seuil, Paris, 1977.
Georges/ Lukacs,
La théorie du roman
Ed. Gonthier, Paris, 1963.
A. J. Greimas,
Sémantique structurale
Larousse, Paris, 1966.
André/ Miquel,
Un conte des Mille et une Nuits
Gallimard, Paris, 1976.
Vladimir/ Propp,
Les transformations du conte merveilleux
Traduit par T. Todorov

Seuil, Paris, 1970.
Morphologie du conte
Seuil, Paris, 1970.
Jean/ Ricardou ,
Nouveaux problémes du roman
Seuil, Paris, 1978.
Le même et autres,
Nouveau roman
U.G.E, Paris, 1972.
Alain/ Robbe-Grillet,
Pour un nouveau roman
Minuit, Paris,1963.
Paul Robert,
Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française
Paris, 1976.
Jean / Tortel,
La littérature
Seghers, Paris, 1971.
Philippe Van/ Tieghem,
Petite histoire des grndes doctrines en France
P.U.F, Paris, 1960.
J. Sumpf,
Introduction à la stylistique du français
Larousse, Paris, 1971.
Michel/ Zéraffa et autres,
Littérature et genres littéraires
Larousse, Paris, 1978.
Françoise/ Van Rossum-Guyon,
Critique du roman
N.R.F Gallimard, Paris, 1970.

المؤلف في سطور:

أ. د. عبد الملك مرتاض

* ولد في بلدة مسيردة، ولاية تلمسان، الجزائر.

* تخرّج في كلّية الآداب، جامعة الرّباط (1963)، ونال الدكتوراه الطور الثّالث في الآداب من كلّية الآداب، جامعة الجزائر (1970)، بينما حصل على دكتوراه الدّولة في الآداب (باللّغة الفرنسيّة) من جامعة السّوربون الثّالثة، بباريس (1983).

* عمل أستاذا للأدب والنّقد والسّيمائيات بجامعة وهران منذ 1970.

* عُيّن أو انتُخِب عضوا في جملة من الجمعيّات والهيئات الجزائريّة والعربيّة.

* تقلّد عدّة مناصب جامعيّة وثقافيّة عليا في الجزائر.

* يرأس تحرير مجلّة «تجلّيات الحداثة» (جامعة وهران).

* صدر له أكثر من ثلاثين كتابا في مختلف مجالات المعرفة (نقد، تاريخ، أدب...)، منها: «فنّ المقامات في الأدب العربي»؛ «النّص الأدبيّ من أين وإلى أين»؛ «تحليل الخطاب السّرديّ»؛ «بنية الخطاب الشّعريّ»؛ «ألف ليلة وليلة»؛ «قراءة النّصّ»... كما صدر له أكثر من مائة دراسة متخصّصة في مختلف المجلاّت العربيّة.

* نشر في معظم العواصم العربيّة، وخصوصا في الكويت، وتونس، والقاهرة، وبغداد، ودمشق، وبيروت، وصنعاء، والمنامة، والرّياض، وجدّة.



الماضي المشترك بين العرب والغرب

تأليف: أ.ل. رانيلا

ترجمة: د. نبيلة إبراهيم

مراجعة: د. فاطمة موسى

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب من خلال مقالاته التّسعِ إلى البحث في إمكان تأسيس نظريّة للكتابة الرّوائيّة التي كُتب حول نظريّتها كثير من الدّراسات؛ لكن الكتابات باللغة العربية عن نظرية السَّرد ربما تكون قليلة بالقياس إلى الكتابات حول الأجناس الأدبيّة الأخرى كالشّعر مثلا... لقد بذل مؤلّف هذا الكتاب جهدا مرموقا في إدراج كثير من النظريّات والآراء النقدية الغربية التي نُسِجت حول الرّواية بصنفيّها: التّقليدي والجديد؛ ثم مناقشتها وتمحيصها، ومحاولة الخروج منها بنظرية غير النّظرية الغربية حول أهم مكوّنات الرّواية كاللغة ومستوياتها، والزّمن، والحيّز، وأشكال السرد، وعلاقة السرد بالزمن، والشبكة السّرديّة، وعلاقة الوصف بالسرد، وبناء الشخصية؛ بالإضافة إلى كتابة فصل عن الروايةالجديدة على حدة في هذا الكتاب.

ومن أهم ما يميّز مقالات هذا الكتاب أنّها تسعى للتأصيل السرديّ من خلال الأشكال السردية العربية الكثيرة كحكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات... فكأنها تسعى إلى تأسيس نظرية تستمدُّ أصالتها من التراث، وإجراءاتها وصرامتها من الحداثة الغربية.